De schilderkunst in België van 1830 tot 1921

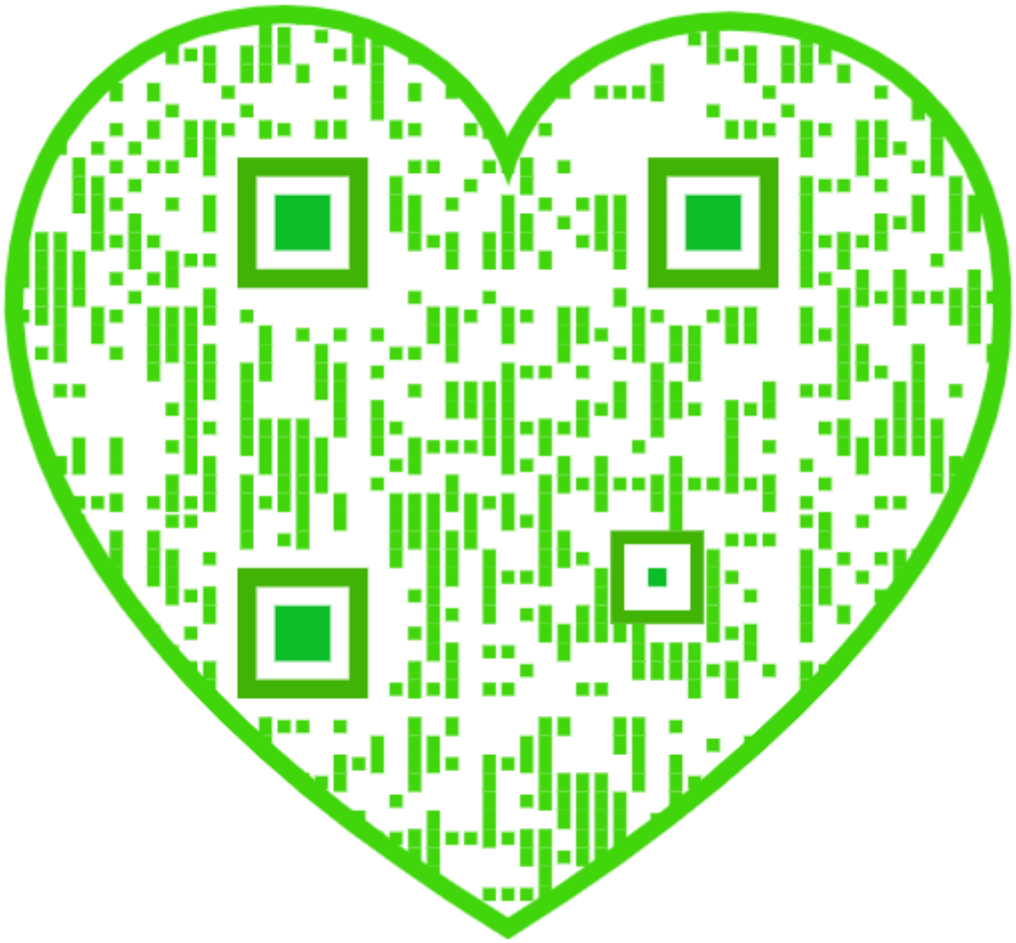
Pol de Mont

bron
Pol de Mont, *De schilderkunst in België van 1830 tot 1921*. Martinus Nijhoff, Den Haag 1921

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/mont003schi01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



HENDRIK LEYS. ZELFPORTRET (1866)

Aan mijn hooggewaardeerde vrienden, de heeren CHARLES-LËON CARDON te Brussel en OSKAR NOTTEBOHM te Antwerpen, beiden even verlichte kenners en beminnaars zoowel van onze moderne als van onze oude Vlaamsche meesters, even milde beschermers van kunst en kunstenaars, even trouwe en edele vrienden zoowel in kwade als in goede dagen, wijd ik, van ganscher harte, en dankbaar voor vele blijken van gulle genegenheid, dit eenvoudig boek.

Voorwoord.

Bij het schrijven van dit overzicht van een tijdperk van kunstevolutie, dat meer dan honderd jaren omvat, stelde zich de auteur op twee onderscheiden standpunten.

Ten eerste ging hij uit van de bij hem tot de innigste overtuiging geworden stelling, dat de Kunst, evenmin als het Volk zelf, uit welks geest en hart ze opbloeit, zonder vaderland kan zijn;

ten tweede, dat een eerlijk beoordeelaar nooit een kunstvak of een kunstenaar mag veroordeelen of zelfs kleineeren ter wille van een innerlijke tendenz, een bizondere uitdrukkingswijze, een eigen manier.

Men heeft, in de tweede helft van de vorige en in de eerste jaren van deze eeuw, haast in elk beschaafd land van die stemmen hooren opgaan, die met ongemeene driestheid de drogbewering vooruitzette'n en staande hielden: zooals de Wetenschap geen vaderland kent, zoo ook niet de Kunst. Het bewijs van deze stelling, intusschen, heeft niemand geleverd! En dat is gemakkelijk te verklaren.

Indien het onbetwistbaar waar is, dat Wetenschap en Kunst, als abstrakties beschouwd, geen vaderland hebben; zelfs, dat de veroveringen van de eerste en de scheppingen van de andere vruchtbaar en genietbaar zijn de geheele wereld door voor allen, die beschaafd zijn of smaak en schoonheidszin hebben; toch verschillen deze zielsfaktoren reeds van ras tot ras en soms van volk tot volk evenals van den eenen tijd tot den anderen; toch is het evenzeer en even onomstootbaar waar, dat de beoefenaars van de Kunst en de Wetenschap evenals alle andere menschen wel een vaderland hebben, immers, omdat zij geboren zijn in een bepaald gewest met even bepaalde lucht- en grondgesteldheid, en dat zij behooren tot een naar taal, gestalte en aanleg van alle andere zich onderscheidenden stam.

Op dit niet weg te praten feit berust de volstrekt gewettigde

verdeeling van de gezamenlijke menschelijke Kunst in scholen. Datzelfde feit brengt met de noodzakelijkheid van een natuurverschijnsel mede, dat, op zeer dungezaaide uitzonderingen na, alle wezenlijk groote meesters in hun gewrochten, ondanks alle internationalisme, uiting geven, zij 't dan ook op een gelouterde, sublieme manier, aan de aangeboren eigenaardigheden van hun stam. In dezen zin zei Langbehn zeer terecht:

'Die Tugenden und Fehler eines Volkes werden im Laufe der Geschichte zu Menschen!'[1)]

In denzelfden zin beveelt hij elk scheppend genie aan: 'Treue gegen sich selbst, Treue gegen das angeborene enge Stück Erde, Treue gegen den weiten lebendigen Volksgeist.'

Zoolang kunst zal genoten worden, zullen in de van Eycken, van der Goes, Bouts de Alnederlandsche, in Rubens de Vlaamsche, in Hals en Rembrandt de Hollandsche, in Dürer de Duitsche, in Le Lorrain, David en de meesters van Barbizon de Fransche volksstam herkend en verheerlijkt worden. Wat natuurlijk geen enkel, door geen chauvinisme beneveld mensch er toe brengt, te gaan benijden of beknibbelen, dat de scheppingen van de groote meesters van zijn stam ook in andere hemelstreken blijdschap en loutering brengen!

Wat nu aangaat het andere standpunt; meen ik mijn bedoeling niet beter te kunnen verduidelijken dan door hier aan te halen eenige regelen, waarin ik, bij het beoordeelen van een Belgische Driejaarlijksche, de Gentsche in 1891, in een Nederlandsch blad de principen uiteenzette, welke ik wenschte in 't oog te houden.

In die inleidende regelen verklaarde ik, dat ik, in den grooten overvloed van inzendingen van allen aard en alle richting alleen diegene wenschte uit te zoeken, waarop ik met gerustheid des gewetens de edele benaming 'kunstwerk' meende te mogen toepassen; die gewrochten dus, welke het duidelijk kenmerk dragen, scheppingen der inspiratie en niet voortbrengselen der spekulatie te wezen; die of door nieuwheid en stoutheid van opvatting en uitvoering, of door diepte des gevoels en volmaaktheid der uiterlijke behandeling uitmunten, om het even tot welke school de kunstenaar behoore en onaangezien het speciaal esthetische....isme, waarvan hij een aanhanger is.

'Het terrein, waarop ik post vat, is voorzeker breed genoeg, om

1) Rembrandt als Erzieher.

er beurtelings niet alleen alle genres, maar ook de meest uiteenloopende richtingen op te verplaatsen. In beginsel wensch ik dan ook niets of niemand uit te sluiten; zoowel den overtuigden romantikus als den volbloed realist en plain-air-schilder kan ik, als zij maar wezenlijk 'kunst', ik bedoel eigen personeele kunst te genieten geven, zeer goed waardeeren. Doch bij voorbaat wensch ik mijn misnoegen uit te spreken over die honderden en honderden would-be-kunstenaars, die alleen den uiterlijken, zuiver ambachtelijken kant der Kunst begrijpende, er wel in slagen misschien een nauwgezette doch levenlooze kopie van de werkelijkheid of een met zekere virtuoziteit geborsteld, doch van alle ziel beroofd 'morceau' te leveren; tegen hen, die alleen kunnen 'nabootsen' of 'hermaken', wat anderen langen tijd vóór hen uit eigen aandrang des gemoeds en bijgevolg veel beter hebben voortgebracht; parazieten der Kunst, dezen, die leven en teren ten koste van den roep eens meesters, wiens voetzolen zij niet waardig zijn te ontbinden en met wien zij zich nogtans zonder blozen door beoordeelaars en koopers laten vergelijken.'

Van deze stelregels ben ik mij niet bewust, ooit in een enkel opstel te zijn afgeweken. Zoowel in de studies, door de uitgeversmaatschappij 'Elsevier' uitgegeven onder het opschrift 'Vlaamsche Meesters' als in de kortere en langere schetsen, verzameld in mijn bundel 'Koppen en Busten', heb ik ze trouw in 't oog gehouden....

Als 'een boek van goede trouw', een 'livre de bonne foi', en niet als de apologie van een gegeven 'school' of een 'bepaalde richting', bid ik den goedgunstigen lezer dan ook, deze bladzijden te willen beschouwen.

Tegelijk met den heer Oskar Nottebohm had mijn hooggeschatte vriend Charles-Léon Cardon lang vóór het ter pers gaan van dit boek de opdracht ervan aanvaard. Den 5 September 1920 rukte de dood den voortreffelijken kunstkenner uit ons midden. Dit kon voor schrijver natuurlijk geen aanleiding zijn, om zijn naam te schrappen van de toewijdingsbladzijde! Het boek blijft hem en den heer Oskar Nottebohm gewijd.

POL DE MONT.

‘Kunst zonder nationaal karakter is doode kunst.’
De schilder EUGEEN LEARMANS.

‘Quelle pittura e piu laudabile, la quale ha piu conformita con la cosa mitata.’
LIONARDO DA VINCI.

‘Dasjenige Volk, welches seine besondere Eigenart am besten wahrt, wird es innerhalb der Kunst am weitesten bringen.’
LANGBEHN.

‘Ras is alles! Er is geen andere waarheid!’
DISRAËLI.

Hoofdstuk. I.
Het nationalisme in de kunst.

> ‘Kunst zonder nationaal karakter is doode kunst.’
> EUGEEN LAERMANS

Nu ik mij, ik mag nog wel zeggen in den morgen van deze nieuwe eeuw, aan mijn schrijftafel zet, om, in een toch beknopt overzicht, de ontwikkeling van de schilderkunst in de Belgische gewesten sedert ongeveer 1830 zoo getrouw en volledig mogelijk te schetsen; nu kan ik, evenmin als vóór veertig jaar, toen ik naar aanleiding van de geschiedkundige tentoonstelling in het feestjaar 1880 voor het eerst eenige overigens korte beschouwingen over hetzelfde onderwerp te boek stelde, - aan de verzoeking, of liever aan de behoefte weerstaan, om bij deze mijn poging, om de ware beteekenis van de Vlaamsche kunst in het licht te stellen, het bekende machtwoord aan te halen: ‘De ontaarding van den nationalen geest is de grootste ramp, die een volk kan treffen.’

Dit machtwoord, om niet te zeggen - dit onomstootbaar axioma, doet als van zelf, onvermijdelijk en daarenboven met onverbiddelijke logica, het eenige groote vraagstuk oprijzen, dat elke historische kunsttentoonstelling, als die van 1880 en meer onlangs die van 1905 in Brussel, in ons land dient te stellen, en die ik in dit bescheiden onderzoek wil beproeven op te lossen of ten minste toe te lichten.

Met allen, die er zich niet mee tevredestellen, hun oog te laten weiden over den min of meer schoonen uitwendigen schijn van de dingen, acht ik het inderdaad van zeer ondergeschikt belang te weten, of er sedert de Omwenteling van 1830 en de daaruit ontstane scheuring, of, om nog even verder terug te gaan, sedert het jaar 1801 al, in het zuidelijk gedeelte van de oude Nederlanden ‘schilders’, en ‘hoevele’ en zelfs ‘hoe rijk begaafde’ geboren

werden, wanneer men daarbij geen rekening houdt met het artistiek ‘geloof’, door die schilders beleden, en met de verhouding, waarin ze stonden tot de van ouds al vastgestelde en als zulke erkende ‘nationale overleveringen’, dit woord verstaan in zijn meest omvattenden en meest verheven zin. Meer, veel meer komt het er op aan, te weten, of de heropbloei, de ontwikkeling en de nog voortdurende wasdom van de schilderkunst hier te lande al dan niet met onze eigene, van oudsher in den aangeboren volksaard vastgewortelde kunstopvatting overeen te brengen is; m.a.w of deze schilderkunst een nieuwen, stevigen schakel vormt in de schitterende keten, die ons eeuwenlang in de oogen van alle volkeren benijdenswaardig heeft gemaakt en waarin eens de namen van de gebroeders van Eyck, Dirk Bouts, Rogier van der Weyden, van der Goes, Memlinc, Geeraard David, Metsys, Joos van Kleef, Moro, Poerbus, P. Bruegel, en later, - mutatis mutandis - die van Rubens, van Dijck, Jordaens, Snijders, Fijt, Cornelis de Vos, Jan Brueghel, Brouwer, Craesbeek, Teniers, en ontelbare anderen hebben uitgeblonken.

Wat men in 1880 en in 1905 had moeten doen uitschijnen, dat was en is nog altijd, ik herhaal het, niet het bestaan op onzen Vlaamschen bodem van begaafde mannen, die palet en penseel tot het uitdrukken van indrukken en gevoelens verkozen; maar wel, in hoever diezelfde mannen hun aangeboren Vlaamsche persoonlijkheid, hun talent en hun ontvankelijkheid aan de oude oerbron, - de werken van onze oude meesters -, hebben gelaafd, verkwikt en versterkt; in één woord, of er na 1800 hier een nieuwe van ‘elke andere uitheemsche’ te onderscheiden kunstuiting, een ‘Vlaamsche school’ heeft bestaan.

Men sta mij toe, het hier onbewimpeld te verklaren: de meesten, om niet te zeggen allen, die toen, gedurende hoogervermelde kunsttentoonstellingen, in 1880 en 1905, onze kunstbeweging sedert 1830 hebben besproken, vergaten doorgaans, - eigenaardig genoeg bij uitzondering alleen van den Franschman Gabriel Séailles, - deze allergewichtigste, transcendentale vraag te berde te brengen.

Wisten zij dan niet, dat een kunst, om werkelijk levend en leefbaar te wezen, opgroeien moet ‘uit het leven van het volk zelf’, ja, dat zij van het geheele wezen van dit volk en van het land, dat het bewoont, - van zijn zeden en geschiedenis, zijn bezigheden en vermaken, van het uitzicht van zijn onderscheiden gewesten, van

zijn lief en zijn leed, van zijn kultuur en zijn poëzie, van zijn geheelen strijd om het bestaan, - de tolk moet zijn en de spiegel?

Is er wel een hoogere dan deze zoo vaak ook weer in de laatstejaren - ook na Wagner en Benoit, - geloochende waarheid?

De kunst van een volk is als een plant, - laat het nu een eik uit het Noorden of een cypres uit het Zuiden of een palmboom uit het Oosten zijn, - die in de natuurlijke en logische voorwaarden van haar ontstaan en bestaan leeft en bloeit en groeit; die onder de natuurlijke en logische inwerking van haar zon, haar lucht en haar winden, verrijkt haar sappen en verdubbelt haar krachten, en statig en schoon, het landschap tot eer en sier, gedijt en rijpt in geleidelijk zelfvermooien, en spruiten schiet en bladeren, en takken en kruin, die heerlijke schaduw verspreiden over de vlakte en haar glorieuze landouwen.

Verplant den bevalligen palmboom uit Morgenland niet naar het koude Noorden; breng den soberen, ernstigen, stoeren eik met zijn diepwroetende forsche wortels niet uit onzen veien grond naar het heeter Zuiden; de palmboom zou zijn vuurzon missen, de eik den gezonden wilden blaai en waai van den Noordzee-adem, en beide zouden sterven! Of, sterven zij niet objektief, blijven zij voortbestaan naar het uiterlijk, subjektief, innerlijk zijn zij gedoemd tot ontaarding van hun wezen, tot ‘zedelijk doodgaan’.

Niet anders is het met de Kunst.

Met hun eerste, min of meer naïeve, in zekeren zin nog onbewuste scheppingen leggen - wat zij ook reeds dan aan uitwendige uitdrukkingsmethoden en -manieren bij vreemden mogen borgen - de eerste, groote vertegenwoordigers van de Kunst bij een waarlijk begaafd volk instinktmatig en onvermijdelijk den grondslag voor geheel haar toekomst en veropenbaren en bevestigen ‘die’ eigenschappen en neigingen, welke haar in den loop van haar verdere ontwikkeling gestadig zullen bijblijven en kenmerken. Deze eerste verschijnselen zijn schier altijd oorspronkelijk, eigenaardig, al zijn zij dáárom nog niet geheel vrij van elken vreemden invloed. Juist dáárom en des te meer zijn zij het eigendom van het Volk. De eerste grondleggers van een school mogen op nog zoo verren afstand blijven van volmaaktheid en idealiteit, dit toch is zeker: alleen de ook in hen van zelf werkzame geaardheid van den stam, laat mij zeggen: de gezamenlijke ziel van het Volk, tot hetwelk zij hooren, bepaalt, ééns en voor altijd, op treffende wijs de

richting, die zij zelf volgen en die anderen eeuwen lang na hen zullen volgen en trouw blijven. Zooals hun oog zich wende, van zoodra het leerde zien, aan het licht van den eigen hemel, de kleur en de gedaante van de eigen boomen, de tint en den gang van de eigen rivieren en stroomen, houding en gebaar van de menschen, die rond hen dagelijks bewegen, zoo kiest hun wil, ik zei bijna hun instinkt, nu zij iets willen omzetten, uitzeggen in 'kunst', tot medium en stof datzelfde eigen landschap en dat zelfde eigen volk; en al naar dat land gelegen is en geschapen, en al naar dat volk geaard is en bezield, ja, men zou er mogen bijvoegen, al naar het gehersend en gebekt is, naar zijn eigen wijze van denken, voelen, spreken, neemt hun oog, en van lieverlede hun smaak, gewoonten aan, manieren van zien en neigingen tot schoonvinden, die al duidelijker en duidelijker in hun werk uitkomen.

Zoo vond de Grieksche geest, wel voornamelijk in de beeldhouwkunst, maar nauwelijks minder treffend in schilder- en dichtkunst zijn uiting in de kracht en majesteit van de lijnen. Zoo was de Grieksche kunst de verheerlijking, bijna de vergoding van blijde, zinnelijke schoonheidsvormen, majestatisch in rustige kalmte en ten minste uiterlijke onontroerbaarheid, omdat haar scherp uitgesneden, hoekig en bochtig geboorteland, haar theogonie en haar levensbeschouwing het onvoorwaardelijk zoo eischten en bepaalden; maar zoo was ook de Nederlandsche schilderschool[1)] van het allereerste begin af, niet enkel de toovenares met diepte en warmte en rijkdom en bontheid van kleuren, weldra de verrukkelijke dichteresse met licht en donker, maar ook de strenge, ernstige, realistische, soms tot nuchterheid toe realistische teboekstelleresse van wat 'werkelijk' en 'waar' is, omdat ons vager afgeteekend landschap, én ons streng, tot ernst stemmend klimaat, én vooral onze aangeboren, zich ook in onze taal machtig uitende behoefte, om de dingen te 'zien zooals ze zijn' en ze te 'noemen met hun naam', het dwingend aldus geboden.

Verbazend treffend is het, in de werken van die eenig-ware Primitieven, welke de glorieuze ontwikkeling van de van Eycken mogelijk maakten, in de verluchtingen van Jaak Coene, doch nog veel meer van de gebroeders van Limborch, in de schilderijen van Broederlam en enkele van hun niet met name bekende tijdgenoo-

1) Tot circa 1575 kan er moeilijk spraak zijn van een afzonderlijk eigen, zelfstandige Hollandsche en een dito Vlaamsche school.

ten, en vooral, vooral in de wonderbare beeldhouwwerken van de Sluters en de van de Werven, de eerste, soms niet schuchtere, maar veeleer stout gedurfde en als opzettelijk nagestreefde uiting terug te vinden van de meest pregnante kenmerken van onze geheele latere kunst tot minstens na Pieter Bruegel I.

Ja zelfs het na dezen eersten en grootsten Bruegel aldoor duidelijker wordende onderscheid tusschen de eigenlijk Hollandsche en de eigenlijk Vlaamsche richting, men voelt, neen, ‘tast’ en ‘ziet’ het reeds, als men met elkaar vergelijkt de Broederlamluiken te Dijon en het belangrijke Kalvarietafereel van een onbekend Utrechtsch meester uit 1363 in 't Muzeum te Antwerpen.

De eerste voorwaarde tot het verwezenlijken van gewrochten van duurzame waarde, van waarlijk levende kunst, ligt in deze naïeve, nog altijd onbewuste uitdrukking van land en volkswezen.

Waarom? Omdat een tweevoudige waarheid, - een waarheid ‘van gevoel’ en een waarheid ‘van voorstelling’ - zoo niet de eerste, dan toch de tweede wet van alle kunst, en zeker de eerste van alle levende, eigen-ziel-bezittende kunst is.

Of zijn wij niet volkomen waar, als wij den aanblik van onze natuur, onze Vlaamsche eiken, olmen en wilgen, onze Vlaamsche stroomen en rivieren: Schelde, Maas, Leie, Lieve, Dijle, Zenne, Demer, Nethe, Durme; onze Vlaamsche kust, duinen en zee; onze Vlaamsche vlakten en weiden; onze heide en onze dennenwouden weergeven, zóó als wij zelf die verstaan, hun kleur, licht en dampkring, zóó als die in ons oog als vergroeid zijn?

Wat hebben de Ruysdaelen, van Goyen, Hobbema, Ph. Koninck op het doek gebracht? Wat Ostade, Brouwer, Hals, de Hooch en de Delftsche Vermeer? En, al was het ook in den vorm van een dichterlijk anakronisme, streefden onze gotische meesters niet vóór alles naar waarheid, als zij de Heilige Maagd, den Heiland en de Joden, die hem bespotten of folterden, afbeeldden in de kleeding en in de houding, met de gebaren en met de manieren van de maatschappij, die hen zelf omringde en die hun volkomen bekend was?

Daarin ligt de eerste levensvoorwaarde voor een nationale Kunst! De schilder moet met eigen oogen zien en eigen land en eigen volk naar eigen geest weergeven. Indien een hoogere graad van ontwikkeling hem al nieuwe stoffen, gemeenschappelijk eigendom van alle kultuurvolken: historische, litteraire, maatschap-

pelijke, theogonische, enz., in zekeren zin dus wetenschappelijke, ten dienste zal stellen, toch is en blijft het onomstootelijk, dat hij zijn onderwerp, al hoort het nu ook tot den algemeenen of internationalen eigendom, in zeker opzicht naar de overleveringen van zijn school moet omzetten, indien hij, ten minste, het kunstleven van zijn volk niet wil stremmen.

Hiervoor liggen een menigte goede bewijsgronden in de geschiedenis van de kunst vóór de hand. De Romeinen hebben er zich maar al te weinig op toegelegd, uit zich zelf, uit eigen ervaring, leven, zeden en gewoonten, 'kunst te maken'. Dit volk, dat met al zijn vermogen uitsluitend een zoo groot mogelijke machtsuitbreiding nastreefde; wiens geheele denkkracht zich tot ekonomie, militarisme en rechtswetenschap bepaalde, schijnt zich over het algemeen, op zeer zeldzame uitzonderingen na, al even weinig rekenschap van zijn aanleg gegeven, als een op dien aanleg en op de algemeene eigenaardigheden van zichzelf en zijn land berustende kunstopvatting gevormd te hebben. Hoe heeten nu zijn waarlijk groote en eigenaardige dichters? Hoe zijn werkelijk oorspronkelijke schilders, beeldhouwers en bouwmeesters? Gij spreekt mij van Juvenalis, Tacitus, Persius, Martialis? Edoch, juist die namen bevestigen, wat ik vooropstelde. Hun satiren werden hun door Romeinsche, d.w.z. onder de Romeinen van hun tijd bestaande misbruiken in de pen gegeven. Juvenalis geeselt de Griekschdolheid van zijn medeburgers; Tacitus het despotisme en de zedeloosheid; geen van beiden hebben de Grieken nagevolgd, noch namen zij de Grieksche wereld en de Grieksche gedachte tot voorbeeld! Zelfs stijl en procédé hebben zij de Hellenen niet of dan toch in geringe mate afgekeken. En de werken van deze mannen alleen, niet de nabootsingen van den talentrijken Vergilius, niet die van Plautus en Seneca, zijn, voor ons, bezield met werkelijk leven.

En bereikt de kunst niet natuurlijker- en haast noodzakelijkerwijze het hoogste toppunt van den roem juist in die tijden, dat zij de meest volmaakte uiting is van de nationale, zoo psychologische als plastische 'waarheid' van een volk?

Hoofdstuk II.
De historieschilders. - De romantiek.

> ‘Dat is geen grijpen in 't volle menschenleven, dat is grabbelen in een muffe leesbibliotheek. Dat is geen zielkundige ontleding van wat ons de wereld te aanschouwen geeft; dat is 'n marionnetten-repetitie.’
> MULTATULI.

In de gezamenlijke annalen van onze nationale kunstgeschiedenis zijn ontegenzeggelijk de bladzijden, welke op den lezer, vooral op den Vlaamschen, den pijnlijksten indruk maken, die, welke de kunsttoestanden tusschen de jaren 1794 en 1830 behandelen.

Een zoo verregaande, bij enkelen met volledig zelfbewustzijn nagestreefde verbastering; een zoo absoluut afwijken én van de overleveringen der eigen school én van de nooit straffeloos te miskennen wet en norm van de schilderkunst opzichzelf, d.w.z. van de schilderkunst, beschouwd in haar innigste wezen, als kunst voor het oog in de allereerste plaats en bijgevolg als voortooveresse van kleur en licht vóór en boven al 't ander, - was zelfs in de jaren 1550-1600, toen het Italianisme zijn toppunt bereikte, niet eens voorgekomen.

Niet zonder beteekenis acht ik het, dat, juist gedurende dit tijdperk van weergaloos verval, het aantal beoefenaars van de Vlaamsche nationale kunst bij uitnemendheid zoo oneindig veel geringer was dan in alle andere zoowel latere als vroegere perioden! 't Ziet er naar uit, alsof het verzaken aan de aloude opvattingen, tevens het aannemen, onder den invloed van de Fransche overheersching tijdens Republiek, Konsulaat, Directoire en Keizerrijk, van een vreemde taal door de voortaan, op weinig uitzonderingen na in Frankrijk opgeleide artiesten, feitelijk ons volk met tijdelijke onvruchtbaarheid hadden geslagen.

Het was volkomen in overeenstemming met den nieuwen tijdgeest, namelijk met de aan de Romeinsche en Grieksche Oudheid ontleende ideeën en neigingen van de mannen, die het 'ancien régime' hadden vernietigd, dat, kort na de overwinning van Jemmapes, van zelfs nu dát vak van kunstontwikkeling op den voorgrond geraakte, waaraan reeds in 1776 de weinig zelfstandige maar des te meer verwaande A.C. Lens (1739-1822) beproefd had een veel grooter plaats te doen innemen: de studie van de Oudheid.

Toen, echter, hadden zich de rond Balthazar Beschey (1708-1776) geschaarde laatste min of meer zelfbewuste belijders van het Vlaamsch nationale met kracht verzet tegen wat zij, terecht, voor een uiterst gevaarlijk middel tot ontaarding hielden.

Nu was er - buiten het tweetal artiesten, die - juist omdat zij Vlamingen wilden zijn in hun kunst, door zoo weinigen begrepen werden en dientengevolge zonder daadwerkelijken invloed bleven, P.J. Verhaegen (1728-1811) en W.J. Herreyns (1743-1827), in Vlaamsch- noch Waalsch-België geen enkel kunstenaar meer, om de jongeren tegen de gevaarlijke verlokking tot navolgen te waarschuwen.

Zooals onze jonge mannen, die neiging voelden voor den krijgsdienst, eerlang onder Napoleon te Brest of elders in Frankrijk zouden opgeleid worden, zoo, van 1794 af, verlieten de meesten onzer aspirant-schilders de aloude Antwerpsche Akademie, om zich te Parijs te gaan bekwamen.

Overigens, reeds heel wat vóór dat noodlottig jaar hadden verscheidenen den weg naar Parijs ingeslagen. Was Lens zelf nog leerling geweest van K. IJkens en Balthazar Beschey, de Bruggeling Joseph Bemard Suvée (1743-1807) had zijn opleiding genoten in de Parijzer 'Académie de S. Luc', en reeds in 1766 was hij zelf aldaar leeraar in de 'Ecole gratuite de Dessin!' Na een verblijf in Italië, vooral te Rome, van 1772 tot 1778, werd hij 'peintre du roi' en, in 1780, lid van de 'Académie'.

Mathijs-Ignaas van Bree (1773-1839), die gedurende de laatste twaalf jaar van zijn leven bestuurder van de heringerichte Antwerpsche Akademie was, en deze, men moet het toegeven, een periode van betrekklijk grooten bloei tegemoet voerde, was, na onder F.A. Vincent te Parijs gestudeerd te hebben, vandaar teruggekeerd als een meer systematisch dan meevoelend navolger

van Louis David, tevens als een tot de platste hovelingenvleierij geneigd bewonderaar van Napoleon I.

De Bruggeling Jozef Désiré Odevaere (1778-1830), de Gentenaars Jozef Paelinck (1781-1839) en P.J. van Hanselaere (1786-1862) waren, even goed als de te Charleroi geboren François Joseph Navez (1787-1869), leerlingen van Louis David, wiens weerzin voor kleurenschoon zij zich des te roekeloozer toëeigenden, als zij er minder in slaagden, zijn toch altijd merkwaardige samenstellingskunst en zijn ondanks alle konventie en stijfheid treffenden figurenstijl nabij te komen.

Hoe zeer de meesten van deze mannen het spoor bijster waren, blijkt overtuigend uit de regelen, welke, in Juli 1822, Navez, - geenszins bekeerd door de.... toch even luid bekende als onverwachte verzoening van David zelf met de Vlaamsche kleur[1] - aan een vriend stuurde:

'Ik wil niet spreken van de schilderkunst, zooals die hier beoefend wordt. Ik neem Paelinck nog aan, maar 't overige is nul. Ook de oude schilderijen kunnen mij niet bevallen! Ik heb genoeg van Rubens, van Dijck, de Hollanders, enz.. En ik heb meer plezier van een kopje, gegraveerd naar Rafaël, dan van al die meesters!'

Is het veelbetekeenend genoeg?

Bij Girodet hadden hun opleiding genoten de jongere broeder van van Bree, Filips-Jakob (1786-1871), en een paar anderen, terwijl de Brusselaar Henri de Caisne (1799-1852) opvolgenlijk de werkplaatsen van David, Girodet (1818-1819) en Gros ('19-'21) bezocht had. Zeldzaam genoeg, volgde de Caisne veel opvallender na den toch middelmatigen schilder Delaroche (1797-1856) dan een enkelen van zijn meesters.

De eveneens te Brussel geboren Michael Ghislain Stapleaux (1799-1881) was ook een leerling van David.

Onder de weinigen, die, buiten de reeds genoemden: Herreyns en Verhaegen, en ook den broeder van dezen laatste, bijgenaamd Pottekens Verhaegen, verder den uitnemenden teekenaar en stylist Jan Antoon Verschaeren (1803-1863), leerling van Herreyns, en Frans Markus Smits (1760-1833), leerling van den talentvollen Bernard de Quartenmont, die verbasterende invloeden niet of

1) In 1817 schreef David aan Gros: 'Hadde ik het voorrecht gehad, vroeger in dit land te leven, dan was ik, geloof ik, een kolorist geworden! Dit land drijft er toe! Al wat ons omgeeft, heeft een zoo wonderbaren toon!'

althans veel minder ondergingen, zijn in de allereerste plaats te noemen eenige landschapschilders, met name de voor zijn tijd wel zeer aantrekkelijke Balthazar Pauwel Ommeganck (1755-1826), leerling van den middelmatigen, maar toch nog interessanten H.J. Antonissen, zijn schoonbroeder Hendrik Myïn, Simon Denis, Hendrik Frans de Cort, en dan Hendrik van Assche (1795-1841), leerling van den nu al lang vergeten J.B. de Roy. Op eenigen dezer kom ik op tijd en stond wel terug.

Overziet men nu, in onze gezamenlijke Belgische muzea, wat deze miskenners van de kleur en vergoders van de Latijnsche symmetrie en lijn, ja, zelfs van de geometrische lijn, hebben nagelaten, dan voelt men zich teleurgesteld en als bestolen!

Wat F.X. de Burtin naar aanleiding van het kunstsalon van 1811 schreef, past volkomen op den gezamenlijken kunstoogst van 1794 tot 1830. ‘Afgezien van Herreyns’ - de Burtin schijnt den veel voortreffelijkeren P.J. Verhaegen niet gewaardeerd te hebben, - ‘hebben de voornaamste Vlaamsche kunstenaars al sedert lang de voetsporen verlaten van hun groote voorgangers. Allen houden zij 't oog op 't ideale deel van de kunst en willen zij de Antiek navolgen. Koud afgelijnde samenstellingen, als Etruskische vazen, bekoringlooze kleur zonder effekt en waarheid, vervangen de kompozieties vol geest en vuur, het ware en krachtige koloriet en het betooverende heldonker, welke de werken van de beroemde meesters van de schitterende Vlaamsche school zoo bizonder kenmerkten.’

Men had het nauwelijks treffender kunnen zeggen!

In werkelijkheid bestaat het degelijkste en duurzaamste, dat die jaren voortbrachten, in een aantal goede en soms heel goede portretten, o.a. van Herreyns, Navez, Smits, Stapleaux, en - daarna - in de met propergekamde, welgemanierde, allerminzaamste, bijna ‘salonfähige’ schapen en koetjes gestoffeerde landschappen van den overvruchtbaren Ommeganck, ‘le Racine des moutons,’ en de heel wat waarder, bijna impressionistische gezichten van den veel minder beroemden, minder virtuozen, maar wel moderneren Hendrik Myïn.

En niet zonder diepen weemoed stelt de geschiedschrijver vast, dat - in een tijd, waarin deze tot heden toe al te weinig gewaardeerde, nog steeds door en door Vlaamsche meester, P.J. Verhaegen, - deze allerlaatste zelfbewuste geestverwant van Rubens,

in wien zich, veel meer dan in den toch wel verdienstelijken Herreyns, de nationale traditie belichaamd had, - nog meesterstukken kon voltooien als zijn twee kapitale doeken in de abdijkerk te Averbode; dat, in dienzelfden tijd, geen enkel aankomeling juist genoeg oordeelde, om, in stede van David of een anderen uitheemschen meester dezen ras-Vlaming te volgen, - zonder hem daarom na te volgen[1].

Een bizondere vermelding verdient hier wel de Oost-Vlaming Jan Baptist Lodewijk Maes, meer bekend als Maes-Canini, geboren te Gent den 30 September 1794 en overleden te Rome in 1856.

Na het eerste kunstonderwijs te hebben genoten in de Akademie van zijn geboortestad, werd hij door 'Felix Meritis' te Amsterdam in 1821 bekroond voor zijn bijbelsch tafereel, 'Hagar en Ismaëlin de Woestijn', en verkreeg hij van de Nederlandsche regeering een jaarlijksch hulpgeld van 1200 flor., om zijn studiën in Italië te gaan voltooien. Hij verbleef aldaar tot 1826 en beoefende er hoofdzakelijk het genre en de historieschildering. Bij zijn terugkeer vervaardigde hij een reeks religieuze schilderijen, meest voor kerken bestemd, en daaronder een, dat ongemeenen bijval oogstte, 'Het Kindje Jezus, aan de H. Anna vertoond'. Later, en zeker na 1839, keerde hij terug naar Italië en verbleef er bij voorkeur te Rome of in de omstreken. In die jaren ontstonden eenige voorstellingen uit het leven der Romeinsche burgerij en volksklasse, waaronder een in 1839 in den Haag bekroonde 'Vrouw uit de Campagna', 'Een biddende Romeinsche', aangekocht voor het Muzeum te Munchen, 'Een Romeinsche Vruchtenverkoopster', aangekocht voor het Muzeum te Hamburg, en, kort vóór zijn dood nog, een voortreffelijk stuk, dat sedert 1856 deel maakt van de galerij Nottebohm (vroeger Rotterdam, later te Antwerpen) en voorstelt: 'Een Romeinsche, den laatsten avond van Karnaval, aan haar opschik bezig'. Maes-Canini was een voortreffelijk teekenaar, gevormd in en door de studie der groote meesters van

1) Ik sprak hierboven van symmetrie en lijn. Tot welke platheid het door niets gewettigd streven naar beide vermag te leiden, blijkt het best uit de beschouwing van stukken als bijvoorbeeld Navez' 'Athalie interrogeant Joas', de Caisnes 'La Belgique couronnant ses Enfants illustres', ja, uit deze veruit beste samenstellingen der geheele romantische periode, Gallaits, 'Troonafstand van Karel V' en Wappers''Epizode uit 1830'. Een typisch geval is het stuk van de Caisne. Als men de onderscheiden groepen omtrekt met langs de koppen loopende lijnen, bekomt men een geheel stel van pyramieden, groote en kleine. Men kan overigens het zelfde vaststellen in F. de Braekeleers 'Spaansche Furie' in het Antwerpsch Muzeum.

de Umbrische school en veel minder beïnvloed door de akademische overleveringen dan de meesten van dien tijd. Zijn koloriet, veeleer Italiaansch dan Vlaamsch, is van een aangename, niet in bleekheid ontaardende helderheid, uitmuntende noch door ongemeenen gloed noch door overdreven rijkdom, maar zeer aangenaam en gedistingeerd.

In zijn geheel verschijnt hij mij als de voorlooper van Portaels en ik aarzel niet, verscheiden van zijn tafereelen, en heel zeker dat uit de galerij Nottebohm, op één lijn te stellen met de beste werken van den in de jaren zestig tot tachtig zoo hoogaangeschreven Brusselschen akademiebestuurder en ateliermeester.

Naar tijdsorde kan men Wappers als den eersten Vlaamschen of althans would-be-Vlaamschen schilder na Verhaegen en Herreyns beschouwen. Was zijn talent wellicht niet in evenredigheid met zijn goede inzichten, groot en weldoende was toch zijn invloed. Van zijn eerste optreden al zette hij den voet op nationalen grond, en poogde hij, - ja wel zonder, naar de overtuiging van ons, later gekomenen, te slagen, - de glorierijke kleurenschoonheid van Rubens en van Dijck te benaderen, zoo niet te verwezenlijken. Vastberaden poogde hij af te breken met de naäperij zoowel van de Italianen uit het Cinquecento als van de Neo-Klassiek uit de dagen van het eerste Keizerrijk, namelijk van Louis David. Hij en Gallait, en niet de toch heel een menschenleeftijd lang veel meer dan hij gevierde de Keyser, knoopte het eerst den zoo jammerlijk gebroken draad van de eigen traditie weer aaneen.

Maar niet alleen door zijn uiterlijke middelen, zijn methode, ook door de keus van zijn stoffen deed Wappers zich nationaal voor of wilde hij zich nationaal voordoen. Zijn ‘Burgemeester van der Werff’, hoe leêg en deklamatorisch ook, maakte in de duffe lucht van dien tijd (1830) het effekt van een donderknal. Zijn in ieder opzicht merkelijk betere ‘Epizode uit de Omwenteling van 1830’[1)] en zelfs zijn ‘Laatste Vaarwel van Karel I aan zijn Zoontje’ - misschien het best gekompozeerde en aan rhetorikale overdrijving minst laboreerende van al zijn tafereelen (1836) - ondergingen zelfs de terugwerking van den overdreven bijval, aan ‘van der Werff’ te beurt gevallen, en wekten heel wat minder bewondering.

Feitelijk schijnt Wappers veel meer naar Ant. van Dijck dan naar Rubens te hebben gekeken. Vooral in het laatst gemelde

1) Brusselsch Muzeum; voltooid in 1833.

werk is er, wellicht meer in de teekening dan in het koloriet, iets van de aristokratische fijnheid en distinktie, eigen aan den Vlaamschen hofschilder van Karel I.

Van een uitgesproken lyrischen aanleg, wist hij, in zijn beste oogenblikken, zich iets en zelfs nog al veel eigen te maken van de gemoedelijke natuurlijkheid, den sierlijken zwier en de edele teergevoeligheid van van Dijck. Ongelukkiglijk ontaardde dit alles, in latere jaren, vooral gedurende de lange spanne, die hij te Parijs doorbracht, tot iets als precieuze gemanierdheid en ziekelijke 'mièvrerie'.

En in dezelfde maat sloeg zijn koloriet, vooral in de weergeving van het vleesch, al te licht over tot paroxistische tonen, gloei-rood in stede van zachtgestemd roos, hoogpaars voor even maar schemerend blauw in het bloed!

Vooral in het opzicht van de kleur onderscheidt hij zich van en overtreft hij meestal den anders in meer dan één opzicht tegen hem opgewassen N. de Keyser, wiens koloriet zeker vlakker en kouder, wiens groepeering stijver en minder levenswaar, wiens teekening echter, althans in zijn beste oogenblikken, wellicht volmaakter is.

Overigens zijn beiden besliste aanhangers en apostels vande Romantiek, juist in denzelfden zin en op dezelfde manier als H. Conscience in onze toenmalige letteren.

Meestal staan hun helden buiten en boven de natuur, net zoo goed als de personages uit 'De Leeuw van Vlaanderen', en zij zijn al even majestueus en reusachtig sterk, even snorkerig deklamatorisch en verzot op oppervlakkig tooneeleffekt. De groepeering is theatraal, de mimiek meestal sterk overdreven. Door gebarenspel en gelaatsuitdrukking doen deze personages zich voor, niet als rustige, bezadigde, nadenkende noorderlingen, maar als zenuwachtig overspannen kinderen van het Zuiden. Nooit gaapten op de paneelen en doeken van onze schilders meer 'wraak of doemenis' schreeuwende monden; nooit staken meer in woede gebalde vuisten of in wanhoop verwrongen handen in de hoogte; nooit kraakten er de naar achter gebogen ruggraten harder dan indie jaren. Men zou zeggen, dat de geheele historieschildering van dien tijd een voortdurende illustratie wil zijn van Consciences 'Wonderjaar' en 'Leeuw van Vlaanderen'.

Om zich een gedachte te vormen van den indruk, dien de Key-

sers ‘Woeringen’ of zijn ‘Gulden Sporenslag’ (1836)[1)]: op de toenmalige geesten teweegbrachten, moet men bij zijn eigen tijdgenooten te rade gaan. Alvin, in zijn ‘Salon de 1836’, behandelt laatstgemeld stuk vóór alle andere, en - in stede van het te beoordeelen - slaat hij een dithyrambe aan.

‘Il ne se traine sur les traces de personne; il s'attache à rendre la nature humaine au dernier degré d'exaltation; sa poésie est une poésie farouche; son drame un drame sanglant et passionné; son pinceau a une énergie exceptionelle, une âpreté juvenile, assouplie par l'étude et l'expérience.’

Toch is wellicht het degelijkste, wat de Keyser voltooid heeft, te zoeken in enkele kleinere genretafereelen als zijn ‘Gretchen’ en in eenige zeldzame, in koloristisch opzicht vrijwat merkwaardiger portretten. In deze, veel meer dan in zijn historische samenstellingen, wist hij iets van het leven te doen natrillen.

Buiten een tweetal kleinere groepen uit zijn voor de trapzaal van het Antwerpsch Muzeum uitgevoerde schilderijen, - ik noem ‘Denijs Kalvaert’ en ‘Dürer bij Metsys’, - acht ik deze portretgroepen, al is daarin ook veel van Scheffers dwepende sentimentaliteit, het degelijkste, wat hij naliet.

Hoe weinig werkelijke zelfstandigheid de kunst van deze mannen te genieten geeft, blijkt voor eiken ietwat ingewijde duidelijk uit een eenigszins dieper-gaande ontleding van werken als de Keysers ‘Woeringen’ of ‘De Sporenslag’ of als Wappers’ ‘Epizode uit de Revolutie van 1830’.

Bepalen wij ons tot dit laatste. Wappers geeft hier als een staalkaart, een mozaïek van allerlei kunstreminiscencies: houdingen, antieke beelden afgekeken; karakterkoppen of allerminst fyzionomieën, ontleend aan achttiende-eeuwsche Fransche sentimenteelen, o.a. zeer beslist aan Greuze. In plaats van natuur, van in de natuur zelf waargenomen dingen, krijgen wij dus nabootsing; in plaats van leven, akademische studies. Ook van zijn samenstelling is niet veel goeds te zeggen: die is nog meer akademisch dan zoovele van zijn figuren; men zou kunnen beweren, dat zij ontworpen is, niet naar de wetten van het leven, maar naar een meetkundig schema, - evengoed als die van de Caisne en Navez, anders toch zijn tegenvoeters. Eigenlijk is er in heel het groote werk van heusche, welbegrepen vrije samenstelling geen

1) Kortrijksch Muzeum.

spoor, alleen van wel berekende akademische schikking, van ordonnantie. Zoo zien en voelen wij heden dit toonbeeld van de toenmalige Romantiek!

Hoe zagen en voelden het de tijdgenooten? André van Hasselt leert het ons, waar hij, na den polsslag van het ware leven in de personages te hebben gevoeld, tot tranen toe geroerd uitroept;

'Ga, zie en oordeel! Indien gij dit doek in zijn volheid, zijn rijkdom, zijn levendigen polsslag beziet; indien gij tranen in de oogen krijgt en u een rilling door de aderen gaat; indien het u warm en koud wordt bij den aanblik van die wonderbare schepping; indien uw hersenen pijn doen vóór dit prachtig, verheven epos; vraag u dan af, of men beter groepeeren, beter teekenen, beter schilderen kan; of, na Rubens, ooit een enkel schilder een zóó schoon, zóó groot, zóó volkomen gewrocht heeft geschapen!'

En ook deze lofspraak is reprezentatief in hooge mate voor de eerste jaren van de romantieke periode.

En deze bladzijde was Wappers' voortreffelijkste werk, zijn hoogste 'meesterdaad.'

Juist dezelfde gebreken, soms nog meer opvallend, treffen wij bij de Keyser, Slingeneyer en de anderen.

Intusschen is de kunstenaar, in wiens werk de Vlaamsche Romantiek haar hoogste uitdrukking bereikt, geen Vlaming, maar een Waal: de te Doornik geboren Louis Gallait. 'De laatste Oogenblikken van Egmond, De Afstand van Keizer Karel', maar nog veel meer 'De laatste Eer, aan Egmond en Hoorn bewezen'[1)], zijn zonder twijfel de rijpste en karakteristiekste voortbrengselen van de romantieke kunst van 1830 tot 1850 in België.

Met den betrekkelijken gloed van Wappers en de onberispelijke teekening van de Keyser paart Gallait een levendiger kijk op de natuur, een grooter oprechtheid van gevoel. Men zie maar even, ook heden nog, en dan liefst in het kleine stukje in het Antwerpsch Muzeum, die krachtige gildemannen en in het bizonder de meesterlijk behandelde koppen van den rossen hoofdman en den zwaarlijvigen baardelooze ernaast, en dan de met de doodskleur overtogen hoofden van de onthalsde graven. Zeker, als een bladzij

1) Van dit onderwerp bestaan drie, enkel in de bijzaken verschillende behandelingen: de kleine, zeer voortreffelijke herhaling in 't Antwerpsch Muzeum; het groote stuk, gekend als 't eigenlijk origineel, te Doornik, en een stuk van gelijke grootte, in de verzameling van den heer de Keersmaecker te Antwerpen.

uit een historischen roman, litterair dus, doet de voorstelling aan; maar - zoo dit ook al een gebrek mag heeten - hoe harmonieus is het geheel, hoe wel overlegd en toch natuurlijk de groepeering, hoe stevig in haar soberheid de kleur en hoe verzorgd en pieus de gansche uitvoering! Zeker voltooide Gallait nog andere schilderijen, die van groote eigenschappen getuigen, al zou ik ongaarne daaronder zijn aan overdreven pathos lijdende 'Jeanne la Folle' en 'Art et Liberté' vermelden; bovendien is hij de auteur van verscheidene werkelijk goede portretten, die, - ouderen van dagen zullen het zich herinneren - in de jubileumtentoonstelling van '80 zeer opgemerkt werden. Maar dit enkele, niet licht te overtreffen schilderij is en blijft toch zijn meesterstuk, de parel van de geheele romantieke schilderschool in Zuid-Nederland. Het volstaat op zich zelf alleen, om zijn schepper te doen rang nemen onder die kunstenaars, waarin een tijdvak kulmineert en voor latere geslachten herkenbaar en gekenschetst blijft.

Als ik nu nog noem Ferdinand de Braekeleer, een der vroegste leerlingen van M. van Bree, die met steeds gelijke en ondanks alles echt Vlaamsche gemoedelijkheid stukken vervaardigde, die tusschen 1835 en 1850 geestdrift verwekten[1]; verder de Bièfve, een leerling van Paelinck en David, schilder van 'Het Verbond der Edellieden'; Alex. Robert en Portaels, beiden leerlingen van Navez: Robert, wiens 'Luca Signorelli' een werkelijk verdienstelijk, ja, in zeker opzicht karakteristiek schilderij is, dat ook voor ons nog in ruime mate genietbaar blijft, en Portaels, wiens half romantische, half realistische typen uit het Oosten en uit de Woestijn niet onverdienstelijk zijn; ten slotte Ernest Slingeneyer, die dagen van buitengewoon sukses heeft beleefd, o.a. met zijn groot, maar erg ledig schilderij, 'De Zege van Lepanto', en tot zijn dood op hoogen leeftijd aan de Romantiek van 1830 trouw bleef; dan denk ik bijna alle beroemdheden van deze richting vermeld te hebben.

Moesten wij thans de gezamenlijke kunstprestaties van de Vlaamsche en Waalsche romantieke schilders, van deze beoefe-

1) Terloops wijs ik hier op den invloed, door den Franschman F.M. Granet en den Engelschman Wilkie op Ferd. de Braekeleer geoefend; door den eersten meer in 't bijzonder wat de kleur; door den tweeden voornamelijk wat de keuze en de behandeling van de onderwerpen betreft. Toch bestaat tusschen Wilkie en den Antwerpenaar dit opvallend verschil, dat de eerste van de anekdote tot de historieschildering overging, de tweede echter de historie voor de anekdote prijsgaf.

naars der zoogezeide ‘groote Kunst’ vergelijken met de scheppingen van hun Fransche voorgangers, veeltijds ook hun voorbeelden, dan zou deze vergelijking ongetwijfeld evenzeer in hun nadeel uitvallen als het kritisch toetsen van de verhalen en gedichten onzer Vlaamsche en Franschbelgische letterkundige romantieken aan die van de Engelsche, Duitsche- en Fransche schrijvers.

De ‘Romantiek’ was hier, in onze gewesten, veel meer een invoerartikel dan een uit aard, aanleg en behoeften des volks van zelf ontstane richting van smaak en geest. Slechts de zeer uitwendige, hoofdzakelijk oppervlakkige zijde ervan, niet haar innigste bedoelingen, ik zou bijna zeggen: niet haar ‘geest’, haar ‘ziel’, wisten onze landgenooten zich eigen te maken. Zij keken van hun buitenlandsche modellen wel de methode af en de middelen; maar de stoute droomen en de grootsche begoochelingen van hun genie, hun trachten en smachten naar een door de breedst opgevatte vrijheid hervormde, verjongde, vernieuwde maatschappij; hun hartstochtelijken revolutionairen wil; hun met geestdrift en overtuiging uitgeschreeuwde opstandigheid en de diepe ‘Weltschmerz’ en het verterend ‘mal du siècle’, in hun gevoelsleven teweeggebracht door de wrange teleurstelling, die het telkens misof slechts half-gelukken van de politieke omwentelingen hun veroorzaakten; dat alles begrepen noch voelden zelfs de besten onder hen, zoo b.v. niet eens Gallait. Juist het geheel of bijna geheel ontbreken van dien angst, die onrust, dat steeds onverzadigde en aldoor sterker terugkeerende verlangen, dat aan de scheppingen van een Delacroix, een Daumier, ook soms van Prudhon en Géricault, en geenszins minder aan die van den veel ouderen Goya dat eeuwig ‘nieuw’ blijvende ‘frisson’ verleent, stempelt hun kunst tot minderwaardig. Geen van hen allen, zelfs in zijn beste schilderijen, heeft het vermocht, voor de innigste verzuchtingen van de menschen, in wier midden zij toch leefden en streefden, een uitdrukking te vinden, die op ons den indruk teweegbrengt van een dier intens-smartelijke snikken of van een dier juichende jubelkreten, welke wij uit het buitenland van die jaren, o.a. uit Frankrijk, bij monde van Lamartine, de Vigny, Hugo, de Musset, de Balzac tot nu toe kunnen vernemen.

Zoo als onze romanciers en dichters de elders eigen-gevonden vormen tot overeengekomen schoolmiddelen, de elders uit de ge-

voelens zelf opgebloeide uitdrukkingswijze als bijna geijkte dichterlijke taal overnamen, zoo eigenden zich de schilders de houdingen, de gebaren, de gelaatsuitdrukkingen, de samenstelling en ordonnancie zelfs van de veel grootere Franschen toe; zoo zochten zij moeizaam naar ekwivalenten voor de door hen te veraanschouwelijken effekten en effekts-kontrasten; en zoo verwezenlijkten zij een kunst uit de tweede of derde hand, die alleen dáárom zulken overdreven bijval oogstte, omdat zij, door het verheerlijken van de roemrijkste voorvallen uit het Verleden, de nationale ijdelheid streelde van een volk, dat in het heden zelf nog maar weinig aanleiding tot fierheid vond.

Waren die kontrasten dan nog maar gerechtvaardigd door de in beeld gebrachte gebeurtenissen, waren zij maar wat gelukkiger gevonden en waarschijnlijker en vooral wat rijker aan verscheidenheid! Maar zij waren noch het een noch het ander! Bij haast al de koryfeeën van ons romantiek ‘grand art’ zijn zij de zelfde, worden zij tot een kunstmiddel, een truuk, een ‘malice cousue de fil blanc!’ Vergelijk met elkander ‘De Spaansche Furie te Antwerpen’ van Ferdinand de Braekeleer, ‘De Epizode uit de Omwenteling van 1830’ van Wappers en ‘De Slag der gulden Sporen’ van Nikaas de Keyser, en gij zult u verbazen over het opvallend gebrek aan werkelijk eigen en artistieke vinding bij alle drie!

In elk van deze reusachtige tafereelen heeft de schilder gepoogd, het al te bloederige van wat hij tot een hoogopgeschroefd drama wilde maken, te milderen door een neventooneel van innigen teerheid. Bij de Braekeleer is het een burgersvrouw, die, met haar knaapje aan de hand, in het voorste gelid der strijdende Geuzen, den gekwetsten vaandrig, haar man, ter hulp snelt. Bij Wappers: in volle Groote Markt, te midden van de straatrevolutie, een jeugdige, schoone, adellijke vrouw, die juist op tijd komt, om haar gekwetsten echtgenoot of bruidegom of broeder in haar armen op te vangen. Bij de Keyser een jong meisje uit den stand der neringdoenders, te midden van het verschrikkelijkste handgemeen, haar verloofde omhelzend, die viel....

Bij Leys, om nog een voorbeeld meer te geven, in zijn 1836 tentoongestelde ‘De pratricische Schepenen van Leuven’, is het geheele voorplan vol met dergelijke voorstellingen, het een al larmoyanter dan het ander!

Tijdgenooten prezen zulke epizoden als geschikt ‘pour rafraichir la pensèe et pour faire une agréable diversion aux spectacles de carnage....’ Zij noemden dat ‘d'heureuses inspirations’ (Alvin). Waarschijnlijkheid? Wat had die te beteekenen! Om effekt, valsch of echt, om het even, was het immers te doen. Waar het bloed niet vermag te draven, daar moet het kruipen.... En wie niet vermag de hartstocht te laten stormen als een zeetem-peest, die vermeit zich dan maar in tranenklier-kittelende sentimentaliteit.

Sentimentaliteit, niet lang bedwongen, eindelijk toch ‘ontplofte’ passie, dát geven ons Wappers’ ‘Tafereelen uit de Geschiedenis van Karel I,’ Gallaits ‘Joanna de Zinnelooze bij het Lijk van haar Gemaal’, de Keysers nu geheel vergeten ‘Heilige Dominicus’, van Rooy's ‘Leste Oogenblikken van Graaf Egmond’ (1836), Ph. Kremers ‘Lumey gedurende de Onthoofding van Egmond en Hoorn’ (1836), en vele andere historische samenstellingen van hun tijdgenooten.

Waagt een enkele het al eens, een opstandskreet te slaken, dan valt hij haast in het bombastische, het belachelijke. Zoo Gallait, waar hij ons, in ‘Kunst en Vrijheid’, een soort personage uit Schillers ‘Räuber’ toont, een middenwezen tusschen den ‘pifferaro’ en den ‘bandito’, en ons wil diets maken, dat dit heerschap een groot en miskend kunstenaar is, omdat hij een viool bespeelt.

Hadden zij luttel besef van de maatschappelijke opstandige strevingen van de Romantiek, van haar drang naar het fantastische hadden zij eerst recht géén benul. In dit opzicht waren onze vertellers nog verscheidene boogscheuten bij hen vooruit. Conscience (‘De Godswraek’ in ‘Phantazy’), Zetteman (‘Rowna’), A. Snieders, konden nog eens den lezer een rillinkje over het lijf jagen, al hield dat rillinkje ook nog zoo spoedig op. Van de romantieke schilders uit de jaren 1830-1860 waagt zich geen enkele aan het fantastische! Blijkbaar hadden noch de groote meester van de ‘Caprichos’ (1793-1796) en de ‘Desastros delaGuerra’, noch de nauwelijks minder groote kunstenaar Honoré Daumier voor hen bestaan. Scheppingen, vergelijkbaar met Delacroix’ ‘Moord op Skios’ (1824) of ‘De Godin der Vrijheid op de Barrikade’ (1830), liet geen hunner na!

Tot daar, wat betreft opvatting, samenstelling, vinding.... Maar hoe moeten wij thans oordeelen over den hoogsten en eer-

sten faktor van de schilderkunst, men zou bijna kunnen zeggen: ‘het eenig noodige’, met name de kleur?

Wanneer wij zelf schreven, dat de Romantieken het rijke Vlaamsche koloriet hebben teruggevonden, dan zal de lezer zelf deze woorden wel ‘cum grano salis’ begrepen hebben. In werkelijkheid toch gaapt er een afgrond tusschen de aloude Vlaamsche school der XVIIe eeuw en de generatie, waartoe Wappers, de Keyser, Gallait, de Bièfve, Slingeneyer en al die anderen behoorden.

Wie het, op strenge, nauwgezette waarheid gemunt heeft, zou er zich eigenlijk moeten toe bepalen, te zeggen, dat de Vlaamsche en Waalsche romantieken er zich wel van bewust waren, eenerzijds, dat hun voorgangers, de schilders van de akademische en Fransche richting, voor de schilderkunst geen anderen grondslag erkenden dan een stevige, savante teekening, en dat dit weinig strookte met de overleveringen onzer vroegere scholen, waarvan juist het hoogste en edelste kenmerk bestond in pracht van koloriet; andererzijds, dat het, voor de nazaten dier vooreeuwsche meesters, wilden zij er ooit in slagen weder ‘schilders te zijn van den eigen grond’, noodzakelijk was, meer gewicht te hechten aan de kleurbehandeling en de geheimen van deze te gaan vragen aan de groote meesters der Antwerpsche school, Rubens, van Dijck, Jordaens, Teniers of Bruegel.

Dat bewustzijn en die wil waren er inderdaad in theorie, doch in de praktijk kwam er toch niet zoo heel veel van die verzuchtingen terecht, al valt het niet te loochenen, dat Wappers en zijn tijdgenooten het in dit opzicht beslist winnen op hun voorgangers Lens, de twee van Bree's, Verschaeren, Herreyns, Smits, Navez, den eenen P.J. Verhagen uitgezonderd.

Dat de Romantieken en de kunstcritici in hun onmiddellijke omgeving er anders en namelijk oneindig gunstiger over dachten, ja, in den waan verkeerden, dat al de bonte en warme kleurschakeeringen van het oude Vlaamsche palet als bij mirakel waren teruggevonden, dat is alleen door hun betrekkelijke superioriteit boven het geslacht van 1800-1825 te verklaren.

Dat er bij onze Romantieken zelfs in de verste verte geen spraak was van wat wij thans heeten de weergave van het vrije buitenlicht, de aftoning van de kleuren in het luchtbad, in den dampkring, ‘l'enveloppe’ aldus, dient nauwelijks aangestipt.

Slechts zeer weinigen hunner hadden eenig gevoel voor de landelijke natuur en de rijke verscheidenheid van kleurspelingen, welke deze medebrengt. Vandaar dit tweevoudig verschijnsel: eerst, dat zij in hun historische voorstellingen, ook dán als de behandelde gebeurtenis onder den blooten hemel plaats had, amper een nog zoo klein hoekje landschap te pas brengen, - zie de Keysers 'Woeringen' en 'De Slag der Gulden Sporen', - ten tweede, dat, waar zij b.v. er niet buiten kunnen een markt- of een straatgezicht te schilderen, zij de gebouwen zoowel als de 'dramatis personae' vertoonen in onmiddellijk herkenbaar en alledaagsch werkplaatslicht.

Over wat zij zelf noemden 'de samenstelling' van hun palet hadden zij zeer bizondere, heel en al konvencioneele gedachten. Een schilderij, om het even van welk genre, een tooneel in open lucht en een portret evengoed als een binnenhuisje, moest zooveel mogelijk herinneren aan het werk van de meesters van 200 jaar vroeger en dus - daar van zelf gekomen 'patiene' niet denkbaar was - gesaust worden met bruin. Verwaarloosde de schilder zulks, dan werd zijn koloriet ongenadig afgekeurd als hard, rouw, 'crû, koud en gevoelloos.

Overigens mocht de kunstenaar zijn palet niet stemmen naar de altijd frissche, oorspronkelijke en ware kleurenscala, die de geheele wereld te aanschouwen geeft; hij moest te rade gaan bij de groote voorbeelden, de meesters uit het verleden en zelfs eenigszins het heden, en elke kleurschakeering, elke toontegenstelling, elk tintje uit den booze achten, die niet reeds bij zulk een meesterte vinden waren.... Dat eischte de goede, de verfijnde, de kunstenaarssmaak.

Dat men, in naam van zulk een leer, er van zelf toe komen moest, de oogen gesloten te houden, met opzet en geweld gesloten voor den haast oneindigen rijkdom van tusschentonen, overgangen, licht- en donkereffekten, trillingen en rillingen van het licht en de kleur, om zich te bepalen tot een min of meer oogstreelend wedergeven van de 'lokale' kleuren alleen, moet zeker niet bewezen worden....

Wat Heine in 1831, met zijn gewone fijne ironie, wist te zeggen van Ary Scheffer, had hij kunnen toepassen op al de koryfeeën van de Romantiek in België: 'Er sprak manier uit hun kleurschikking'.... Hun schilderijen zagen er uit, als waren zij ge-

schilderd ‘met groene zeep en snuif’; hun schaduwen waren ‘geaffekteerd’ en berekend, niet op licht-, maar op gemoedseffekt; de aangezichten van hun personnages vertoonen zelden den frisschen blos der jeugd, maar des te meer de ‘fatale’ veegheid vaneen, die een paar dagen achtereen ‘Katzenjammer’ had; enz.....

De meesten, - de Waal Louis Gallait uitgezonderd, - hadden meer opleiding, school, goeden wil, en op den koop toe vaak ambitie, dan temperament; en allen, - óók Gallait, - hielden het voor het heiligste en meest onschendbare van alle kunstrecepten, dat teekenen de ware grondslag, het Alpha en Omega was van de schilderkunst, en dat kleur per slot van rekening bijzaak was, zij het dan ook een bijzaak van belang.

Wie, evenals wij, in zoovele in de jaren 1830-1840 overdreven geprezen werken van Nikaas de Keyser, in de kleur in 't algemeen dien algeheelen mangel aan pigment en gloed, in de handen en gezichten dat bloedelooze en anemische erkent en betreurt, die zal zeker ook begrijpen, wat een verderfelijke invloed er moet zijn uitgegaan van zoo weergaloos gevierde artiesten, vooral dan, wanneer zij, zooals de Keyser, aan het hoofd geplaatst werden van een kunstakademie als de Antwerpsche.

Wat de schilder Willem Geets steller dezes in 1891 eens schreef, zal wel met meer anderen gebeurd zijn:

‘Mijn leeraars hebben in mij iets gedood, wat ik juist in de hoogste mate bezat: mijn hoog gevoel voor de kleur der dingen. Ik was te jong, toen ik naar Antwerpen kwam, om aan den invloed mijner meesters te kunnen ontsnappen. Ik achtte hen onfeilbaar; hun woord klonk mij als evangelie. Ik liet mij de pas uitgewassen nagels afsnijden, en in stede van mijn eigen weg te gaan, werd ik de volgeling van Peer en Pauw!’

Welke allervooste schooltheorieën al die meesters van ‘le grand art’ er op nahielden, beter dan honderd bladzijden beschouwingen zal het de volgende anekdote doen uitschijnen, mij door denzelfden Geets verteld en als volstrekt echt gewaarborgd.

In 1865 was Geets, nog steeds werkzaam in de Antwerpsche Akademie, de laatste hand aan het leggen aan een historisch onderwerp, dat hij, zich vrij makend van den invloed van den heer Bestuurder, naar de natuur had behandeld. Daar verschijnt, met zijn legendarisch ‘béret’ op den mooien kop, theatraal in zijn romantischên mantel gedrapeerd, de ‘meester’ in zijn werkplaats....

‘Qu'est-ce que toutes ces couleurs criardes!’ riep de Keyser verontwaardigd uit. ‘Mais jamais, au grand jamais vous n'avez vu cela! Ces couleurs n'existent pas dans 1'art!.... En art il faut des tons rompus...., de l'harmonie!’ Toen ik alsdan, vertelde mij de Mechelsche kunstenaar, voor eenig antwoord het roode kostuum openleide, dat ik zoo getrouw mogelijk nagevolgd had, toen ging de gestrenge beoordeelaar aldus voort: ‘C'est fort bien.... et je comprends votre idée.... Mais c'est là. votre erreur! Il ne faut pas imiter la nature! Ce vert et ce bleu...., celane tient pas ensemble.... Cela ne se peut pas en art.... Voyons!’ En toen de arme jongen, alle geduld verliezende, zich eindelijk verstoutte uit te roepen: ‘Le vert et le bleu! Mais il me semble que précisément ces couleurs-là ne jurent point.... Voyez les arbres et le ciel!’ toen wierp de Keyser zijn breeden mantel af met statig handgezwaai en donderde hem dit orakel tegen: ‘Quoi! Des théories sur la couleur! Des idées de la nouvelleécole!.... Une révolution qui avortera, croyez-moi!.... Monpauvre ami, vous êtes perdu!’

Ontmoedigd voelde Geets zich niet; alleen teekende hij, dat eigen uur, in zijn dagboek getrouw de woorden aan, door den meester ex cathedra tot hem gesproken, er enkel deze eenvoudige overweging aan toevoegende:

‘Als ik dat alles nu wezenlijk volgens de Keysers wenken.... herdoe, wat blijft er dan om Godswil nog in.... van mij zelf? Neen, dan liever slecht.... of althans minder goed, maar van mij!’

De Romantiek bleef in onze schilderkunst, zij het ook sporadisch, voortheerschen tot 1900 toe! Bij van Lerius, Hendrik Schaefels en de schilders van hun richting, bleef de vorm, dien zij sinds 1830 aangenomen had, zoo goed als onveranderd, zelfs nog lang na 1860. Met Leys en over 't algemeen al zijn volgelingen en geestverwanten, van Lies (jaren vijftig) tot Hannotiau (jaren tachtig-negentig) toe over W. Linnig Jr., Ooms, Geets, van der Ouderaa, Cleynhens heen, wordt de Romantiek tegelijkertijd pittoresk-archaïek naar het uiterlijke en modern kritisch in den geest van Michelet naar het innerlijke. Met Wiertz wordt zij filozofisch-humanitair; met Karel de Groux en de gebroeders Stevens, heel zeker in de eerste werken van deze uitmuntende meesters, demokratisch-humanitair. Guffens en Swerts, Pauwels en Willem Linnig zijn, tot het einde toe, hun geheele loopbaan door, romantisch

zoowel in kleur als in opvatting. Zelfs Meunier (‘De Boerenoorlog’), Carpentier (‘Epizode uit de Vendée’), Struys (‘Eenzaam’ en ‘Misschien’), Wauters, (‘Hugo van der Goes’ en ‘Hastings’), Cluysenaer, staan, in de eerste periode van hun ontwikkeling, grootendeels onder den invloed van de jaren dertig, evenals de zeker talentvolle, doch te veel op uiterlijke effekten van behandeling jacht makende Gustaaf van Aise, ten allerminste in zijn grootere werken, als ‘De Prediking van de Kruistochten’ en ‘Jakob van Artevelde’, het laatstgenoemde verreweg zijn verdienstelijkste gewrocht. Ook Amadeus Lynen is noch min noch meer dan romantisch in de meeste van zijn kleine stadsgezichten, gestoffeerd met lilliputtisch-kleine figuren uit de vijftiende of de zestiende eeuw.

Romantisch zijn eindelijk ook nog de in hun diepe menschelijkheid en vaak ontzettende tragiek zoo aangrijpende, in koloristisch opzicht zoo zonderling verrassende tooneelen uit Napoleons leven van den hoogst interessanten en al te lang miskenden Henry de Groux, den zeker talentvollen, ofschoon vaak erg ongelijken zoon van Charles de Groux, dien wij later wel uitvoeriger zullen behandelen, evenals, in een geheel andere richting, de met figuren gestoffeerde kloostergezichten van een veel later meester, den zeer begaafden Leuvenaar Alfred Delaunois[1)] .

1) Langs welke wegen zich de historieschildering in onze gewesten ontwikkelde, blijkt op treffende wijze a'leen reeds uit de onderwerpen, door onze kunstenaars in de onderscheidene tijdsspannen verkozen.
Van 1780 tot omstreeks 1800 bepalen zij hun keuze eenzijdig tot de Oudheid; van 1800 tot 1825 ongeveer beginnen onderwerpen uit de nationale geschiedenis en vooral uit de in die jaren zich voltrekkende groote politieke en oorlogsgebeurtenissen de antieke stoffen te verdringen. Onder degenen, die van 1780 tot 1825 toe, deze laatste soort van onderwerpen, antieke dus, behandelden trof ik, naast Herreyns A. Herry, W. Schaeken, C. Cels, J. Delin, J.D. Odevaere, F. Delvaux, P. Jacobs, Jac. Lens, Jan Thys, van Laere, P.F. Jacobs, de Landtsheer, L. Ricquier, M.I. van Bree, Fil. van Bree, F.J. Navez, C.F.J. Stevens, François, en zelfs nog G. Wappers in 1822 en 1823.
Rond 1800 begint onze kunst zich te wijden aan de verheerlijking van de opkomende grootheid van Napoleon, in 1801, 1803, 1804 en 1809 door de hand van M.I. van Bree, in 1804 door die van Jan Delin. In 1810 schreef de Kunstmaatschappij van Gent een wedstrijd uit en stelde als onderwerp vast: ‘De Onsterfelijkheid aanvaardt uit de handen der Beeldhouwkunst het borstbeeld van Keizer Napoleon, om het op te stellen in haar tempel tusschen de beroemdste helden van de Oudheid en van nu.’
Na 1814 en tot omstreeks 1830 volgt de verheerlijking van Willem I, kroonprins Frederik, en tevens die van den zestiende-eeuwschen stichter van het vorstenhuis Oranje; gedurende die zelfde spanne tijds en tot rond 1840 maken ook de onderwerpen uit de beroerlijke tijden der XVIe eeuw opgang: Odevaere, M.I. van Bree (Vaderlandsliefde van van der Werff), F. de Braekeleer, N. de Keyser, W. van Rooy, Kremer, Paelinck, Leys, dienen hier genoemd. Zoo blijkt het uit de katalogen van de te Brussel, Antwerpen en elders gehouden tentoonstellingen.

Hoofdstuk III.
De historieschilders. - De vernieuwer: Hendrik Leys.

> Das ist eben die ware Idealität, die sich realer Mittel zu bedienen weiss, dass das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt.als sei es wirklich. (1829).
> GOETHE.

Indien men het streven van de geheele en talrijke romantische schare, welke zich van 1825 af begint baan te breken te midden van de toen nog algemeen zegevierende groep der Klassieken of beter Pseudo-klassieken, ten minste in zuiver ambachtelijk opzicht kan beschouwen als een ‘zoeken’ en in zekeren zin ook ‘vinden’ van het rijke, bonte, warmgloeiende koloriet van de groote half-verzuidelijkte Vlamingen van de XVIIe eeuw; indien men, zonder al te zeer te overdrijven, kan beweren, dat, na al den ‘Sturm und Drang’ uit de jaren 1830-1850, waarin nu op beurt, en veel hooger dan de klassieken, de Romantieken hadden gezegepraald, het gros van onze schilders ten minste het besef, het bewustzijn terughadden, dat een van de wezenlijkste kenmerken van onze eigen noordelijke kunst is ‘de eigen noordelijke kleur’, zeer onderscheiden, door pigment en glans beide, van de kleur van de zuidelijke scholen, - behoudens natuurlijk, een klein aantal uitzonderingen, die dan hoofdzakelijk bij de Venetianen, de Ferrareezen, de Madrileenen, zijn aan te treffen; toch bleef er nog een reuzenstap te doen over! Wat men nog niet had teruggevonden, wat men nog niet besefte, waaraan nog slechts een enkele gedacht kon hebben: Felix de Vigne; dat was deze andere, minstens even gewichtige eigenaardigheid van onze noordelijke kunst: de echt Nederlandsche, zoo men wil Vlaamsche, tegelijk kinderlijke en wijsgeerige, ernstige en humorvolle opvatting, de tegelijk objektieve en een beetje mystieke, de naïef realistische wereldbeschouwing.

Levende waarheid en waarachtig leven ontbraken nog.

Wappers was teruggegaan tot de Rubeniaansche Renaissance, veel meer tot van Dijck dan tot den krachtigeren Rubens en den ruweren Jordaens. Welnu, verder nog moest men den stroom van het verleden terug opvaren, om de nieuwe passende 'norm' te ontdekken. En zie, hoe zonderling de wegen der Kunst, der evolutie zijn! De man, die dezen beslissenden stap doen zou, de Antwerpenaar Hendrik Leys (1815-1869), had meer dan alle anderen blootgestaan aan den invloed van het 'romantisme échevelé' van de eerste baanbrekers.

In het begin van zijn loopbaan was hij de vriend en de strijdgenoot van de geheele bende langharige dichters en schrijvers, Conscience, Theodoor van Rijswijck, Jan de Laet e.m.a., die in dien tijd het hoogste woord voerden, en zeker lieten zijn eerste, op een enkele uitzondering na uiterst zwakke produkten op het gebied der historieschildering[1)], ik bedoel die van zijn werkelijk eerste manier in de jaren 1830-1840, toen hij den invloed van Ferd. de Braekeleer en I.J. van Regemorter nog maar eventjes ondergaan had, - volstrekt niet voorzien, dat juist van hém, die toentertijd even gebrekkig teekende en groepeerde als middelmatig schilderde, - eerlang een geheel nieuwe strooming zou uitgaan. Zijn kleine schilderijen als b.v. 'De Spaansche Furie', 'Epizode uit een Veldslag', uit 1832[2)], zijn wat grooter 'De Jager'[3)], zijn haast zwak en slecht werk, temperamentloos in de volste beteekenis van dit woord; - zwakker, veel zwakker dan de 'Spaansche Furie' van zijn zwager Ferd. de Braekeleer zelf en de gewone voortbrengselen van J. van Regemorter en Madou.

Zelfs zijn wellicht beste werk uit die dagen, 'De patricische Schepenen van Leuven in 1378 door de Gemeente vermoord', 1836, is nauwelijks meer dan een middelmatig gebroddel, waarin, evenals in zijn 'Binnenzicht van een Kerk'[4)], al is dit uit 1842, onbewust of bewust, en zoo werkelijk bewust dan met bepaalde 'roublardise' en sluwheid, aan al de grootheden van het oogenblik wat ontleend wordt: aan Delacroix, dien hij in 1835 te Parijs had leeren kennen, aan Ary Scheffer, aan de Keyser zelfs, en, als

1) Zulk een uitzondering is 'De Halte', 1834.
2) Drion, Brussel.
3) Kleinworth, Londen.
4) Mommen, Brussel.

ik mij niet al te zeer vergis, ook aan Jean Baptiste en Eugène Isabey.

Zelfs van werkelijk gezond koloriet kan in zijn meeste stukken van dien tijd geen sprake zijn: slijmerig, kwalachtig glanst de verf u tegen uit al de deelen van het doek; evenmin overigens als van natuurlijke verlichting, al schreef een beoordeelaar ervan: 'que la lumière y semble partir à la fois des quatre points cardinaux'[1]. Ook nog in zijn tweede en derde periode van wording of voorbereiding, de tweede, toen hij zwager F. de Braekeleer of I.J. van Regemorter zoo goed als pastikeerde-zie b.v. zijn onsmakelijke 'Bruiloft in de XVIIIe Eeuw' (1839), heden in het Antwerpsch Muzeum;- en de derde, toen hij noch beter noch slechter dan zoovele anderen hier en meer noordelijk in die jaren allerlei kleine Hollandsche meesters kopiëerde en nabootste, dus van 1841-1848 ongeveer -, is hij een gewoon doorsneê-kunstenaar, een herhaler-voorde-zooveelste-maal en op zeer alledaagsche wijze van hoogst alledaagsch geworden dingen, een volgeling, een 'suiveur', een zoeker, - zij het ook al een beetje een ongerust zoeker, een zichzelf kwellend snuffelaar, kortom: een 'profiteur'.

Veruit het merkwaardigste werk uit dien tijd is wel het in 1845 te Brussel tentoongestelde 'De Roomsche Eeredienst in de Antwerpsche Hoofdkerk hersteld'. In alle opzichten, in- zoowel als uitwendige, is het van de vroegere voortbrengselen van Leys onderscheiden. Van nu af is niet alleen de onsmakelijke kromo-toon van de Braekeleer geheel overwonnen en van den invloed van Ary Scheffer en Delacroix nog juist genoeg over, om een fluweelzacht ineensmelten van warme en toch lichte tonen mogelijk te maken; maar met opvallend talent is er gestreefd naar een reeds archaïestisch karakterizeeren van de voorgestelde personen. Tot zelfs door de keuze van een onderwerp uit de burgerlijke, en niet uit de militaire geschiedenis van de XVIe eeuw is dit werk, dat het Brusselsch Muzeum bezit, als een bescheiden, nog wat schuchtere voorbode van Leys' vierde en laatste manier. Toch toonde zich Leys, hier als in zoovele van zijn vroegere kunstproeven, nog steeds dezelfde 'profiteur'. Wie dit tafereel maar eenigszins uitvoerig wil vergelijken met de toch wel merkwaardige 'Predikatie

1) Overigens wist die beoordeelaar, Alvin, zeer duidelijk 'het uitsluitend kunst matige van de bedoelde effekten te doen uitkomen: 'oppositions plus ou moins bizar res de couleurs, de lignes, de jours....!'

van Knox' door den goeden ouden Davil Wilkie, zal mij voorzeker toegeven, dat de Vlaming het werk van den Engelschman gekend en er aan ontleend heeft.

Dan plotseling - het zal wel even vóór of in 1848 geweest zijn, - kwam de 33-jarige onder de betoovering van Rembrandts wonderbaar licht-en-donker, en nu voltooide hij een reeks schilderijen, waarin juist die eigenschappen, welke men in zijn eerste periode het allerminst van hem verwachtte, glansrijk tot hun recht komen.

In de hem en zijn neef Hendrik de Braekeleer in 1905 gewijde tentoonstelling te Antwerpen kon men verscheidene van zijn werken uit gindsche periode bestudeeren: uit 1848 'Bij den Schilderijenkoopman'[1]; uit 1849 'Feest in het Schuttersgild'[2]; uit 1850 'Burgemeester Six bij Rembrandt'[3]; uit 1851 'Avondfeest in de Kolveniersgilde ter Eer van Rubens'[4] en 'Het Model'[5]; uit 1853 'De Doelenknaap'[6] en 'De Schilder Potter in zijn Werkplaats'[7]; eindelijk, afsluitend als 't ware deze geheele overigens in louter pikturaal opzicht reeds belangwekkende spanne tijds, een drietal kleine stukjes, herinneringen aan zijn verblijf te Praag in 1852-1853: 'De katholieke Vrouwen'[8] uit 1853, 'De Synagoge'[9] uit 1852 en 'De Vrouwenbank' in de Synagoog te Praag'[10] uit 1855.

Dat hij, overigens, buiten Rembrandt, ook toen nog andere Hollanders bestudeerde, zou, zoo wij het niet wisten uit door hem vervaardigde, soms eenigszins vrije kopijen[11], voldoende blijken uit stukjes als 'Rigolette', 1846[12], dat doet denken, o! zeer van verre, aan de Hooch, als zijn 'Kapitein der Burgerwacht' uit 1853[13], waarin men stukjes en brokjes kleur van den edel-fijnen Terburg herkennen kan, en uit vele andere.

1) Halot, Brussel.
2) Stedelijk Muzeum, Amsterdam.
3) Behrens, Hamburg.
4) Antw. Muzeum.
5) Edm. Huybrechts, Antwerpen.
6) Worms de Ramilly, Parijs.
7) Hicguet, Brussel.
8) Destijds verzam. van Praat, dan Edm. Huybrechts tot 1902, later bij Prof Alfons Willems, Brussel.
9) Destijds bij Kums, nu bij Mevr. Waedemon, Brussel.
10) Vroeger verz. Haumorn, nu Worms de Ramilly, Parijs.
11) O.a. een die voorkwam veiling Menke, een 'Herberg' naar Metzu, 1841.
12) Graaf de Kerckhove d'Oesselghem, Brussel, vroeger Kums.
13) Mej. Dekens, Brussel.

Vrij eigenaardig, in zekeren zin verrassend is het, dat er, na dat verblijf in Duitschland, Bohemen en Duitsch-Zwitserland, 1852-'53; nadat hij te Bazel, Nurenberg, Dresden, Praag, de werken van Wohlgemuth, Dürer en vooral Grünewald, Holbein en Kranach, had leeren kennen, nog minstens een paar jaar zouden voorbijgaan, eer hij tot zijn eindelijke zoo niet bepaald dekoratieve, zeker synthetisch-grootsche manier zou komen.

In 1850, te midden van zijn Rembrandt-dwepen, valt hij in eens terug in den trant en het koloriet van F. de Braekeleer zooals zijn 'Schilderswerkplaats' bij Dr. Magneur, Périgueux, bewijst. En zelfs nog in 1854 schildert hij, zij het ook al met meesterhand, in een tonenscala, die men ten hoogste als een overgang, een schuchteren, naar zijn laatste manier kan beschouwen.

Toch was het in ditzelfde jaar, dat hij een schilderij voltooide, hetwelk als zijn eerste, gerijpte schepping in zijn nieuwe manier beschouwd kan worden, met name zijn heden in het Muzeum te Brussel prijkende 'Dertigdaagsche Uitvaart van Bartolomeus de Haze'. - 'Plantijn met Gezin en Arias Montanus naar de Kerk gaande'[1], waarvan de voortreffelijke 'Pfifferari' uit het Antwerpsch Muzeum een brok zijn, is uit 1856; zijn 'Maria van Burgondië, aalmoezen uitreikend', uit 1857[2]; zijn 'Nieuwjaar in Vlaanderen', uit 1853-54[3]; 'Wandeling buiten de Muren', uit 1855; eindelijk zijn onbetwistbaar meesterstuk uit de periode 1853-1860, een van de hoogste en volmaakste scheppingen van onze geheele Vlaamsche kunst, de muurschilderingen voor zijn eetkamer, voorstellende 'Een Winterzondag in de XVIe Eeuw te Antwerpen', werd begonnen in 1857 en voltooid rond 1861.

Ik geloof vast dat - ware Leys in 1861 overleden, de serie, waartoe dit tiental tafereelen behooren, op zichzelf al ruimschoots volstaan zou, om hem recht te geven niet op 'een', maar op 'de' eereplaats onder alle negentiendeeuwsche historieschilders zonder onderscheid. Groot, opvallend groot is het verschil tusschen de werken van 1848-1853 en die van 1853-1860. Waar hij, in gene, wel niet uitsluitend, dan toch hoofdzakelijk verblindt en verbluft eerst, later streelt en betoovert met lichteffekten, die zeker merkwaardig in hun aard, toch wel vaak wat gezochts op-

1) Warocqué.
2) Bisschop van Amycla.
3) Baron Schröder, Londen. Niet verwarren met het veel betere 'Kerstmis in Vlaanderen' uit 1863-'64.

leveren, daar legt hij zich in deze toe op het individualizeeren van menschenfiguren en het uitbeelden van typen. Waar hij, ginder, hoofdzakelijk analyzeerend, zijn hart ophaalt aan een somtijds storenden overvloed van bijzaakjes en een gewilde bontheid van verven, streeft hij hier naar grootsche soberheid van geheel, strenge stijlvolle lijnen, effener, stemmiger, deftiger kleur. Eindelijk, in 1862 dan, voltooit hij dat prachtige tafereel: 'Instelling van het Gulden Vlies'[1], voorspel en synthezis beide van al wat hij tot zijn dood toe in 1869 nog zal vootbrengen.

En - dit dient zelfs een bewonderende, dankbare kritiek niet te vergeten - evenzeer in deze laatste en voorlaatste als in zijn vroegere perioden, was het niet zoo zeer het eigen gelukkig en bijna instinktmatig vinden van een uitzonderlijk krachtig en rijk temperament als wel het van lieverlede ontleenen en overnemen, het zich aanpassen en in zich verwerken van de vondsten van anderen.

In een Antwerpsche verzameling[2] hangt, van de hand van Hendrik Scheffer (1798-1862), een 'Protestantenpreêk tijdens de Dragonnades', die Leys ongetwijfeld moet gezien en bestudeerd hebben, wellicht vóór 1855.

In hoeverre de historische tafereelen van den Gentenaar Felix de Vigne (1806-1862), die reeds in de salons van 1837 en 1839 tafereelen uit het burgerlijke leven in de XVIe eeuw ten toon stelde, wezenlijk invloed oefenden op Leys, kan diegene moeilijk nagaan, die, zooals ik, nooit in de gelegenheid was, door vergelijking vast te stellen, of b.v. het in 1859 voltooide en in 1860 tentoongestelde stuk 'Zondagskerkgang', Brusselsch Muzeum, naar opvatting, stijl en trant nog met die vroegere stukken overeenkomt.

Is dit wél zoo, dan moet de Antwerpsche, een tiental jaren jongere kunstenaar wel iets van zijn Gentschen oudere geleerd hebben, indien, want het pas genoemde werk van dezen laatste is zeker verwant met Leys' in 1853 voltooiden 'Nieuwjaarsdag in Vlaanderen' - het omgekeerde niet per slot van rekening het geval blijkt[3].

1) Verzameling van den Koning van België.
2) Die van Jonkvrouwe Augusta Nottebohm.
3) Reeds in 1836 stelde de Vigne een stuk ten toon: 'Het Kabinet van den Oudheidskenner H. Goltzius', waarvan Alvin getuigde: 'Il nous fait respirer cette senteur de vétusté, cette poudre des siècles, inséparables de ces sortes de collections.' Die invloed van de Vigne op Leys werd wel degelijk als een feit beschouwd door verscheidene artiesten, die tot Leys' richting behoorden, o.a. door wijlen Victor Lagye, W. Geets en Albrecht de Vriendt. Rooses achtte dien invloed niet 'onmogelijk', maar bevestigde hem niet. Dit is de reden, waarom ik er even van gewaag.

Dat Leys in de bedoelde jaren overigens stout en boud de leus van Montaigne: ‘Je prends mon bien où je le trouve’, in praktijk bracht, wie het weten wil, bestudeere het prachtstuk uit de verzameling des konings of ‘De Vogelventer’ uit het Antwerpsche Muzeum.

Een Franschman heeft ergens gezegd, dat de romantische schilders de historie schilderden gelijk Lamartine die schreef, d.i. naar een konventioneel, bij voorbaat uitgewerkt stelsel. Met evenveel recht overigens kan hetzelfde van de romantische genre-, landschaps- en dierenschildering beweerd worden. In die jaren werden zoo goed als alle onderwerpen in zekere mate op voorhand terechtgesneden, geschikt, ingekleed. Van ongeveer 1852 af vinden wij bij Leys pogingen in een geheel andere richting; van circa 1860 is zijn werk hoofdzakelijk, zoo niet uitsluitend synthetizeerend, samenvattend.

Als stichter, of, zoo Felix de Vigne werkelijk de eerste wegwijzer was, dan toch als allervoornaamste vertegenwoordiger van de archaïsche, of beter, de prerubeniaansche groep, zooals ik ze in 1880 reeds durfde betitelen, heeft Leys meer dan iemand anders recht op den naam van ‘hervormer’. Zeker zijn geenszins allen het er over eens, hem den grootsten van alle Vlaamsche schilders in de XIXe eeuw te noemen, en gereedelijk geef ik toe, dat ik zelf, als zuivere schilders, Hendrik de Braekeleer, Jan Stobbaerts en nog wel een paar anderen bepaald boven hem zou stellen. Eén eeretitel echter komt hem on voorwaardelijk toe: hij was de Vlaamsche meester bij uitmuntendheid en oefende, in lengte van jaren, een onmiskenbaren invloed op de meest karakteristiek nationaal gebleven van onze latere meesters, van Hendrik de Braekeleer en zelfs Charles de Groux af tot Alfred Verhaeren, Hanottiau, Laermans, Mertens en Delaunois toe.

Een talentvol Belgisch kritikus, Max Sulzberger, meende in 1880 Leys de hoogste hulde bewezen te hebben, toen hij zijn ongemeene nauwkeurigheid in 't weergeven van de historische kleederdracht, in 't aanwenden van allerlei bijzaken had doen uitkomen: ‘Ilfouille, il détaille, il circonstancie; sa mise en scène est d'une authenticité de chroniqueur, pour ainsi dire occulaire.’

Enkel uit oppervlakkige en onvolledige studie kon dergelijk oordeel voortvloeien. Zeker blinkt ook Leys door topo- en kromografische waarheid uit, ofschoon toch heel wat minder dan b.v.

zijn leerling Alma Tadema en zekere Engelsche Prerafaëlieten; maar vooreerst zijn het veel meer de ongemeen origineele vinding en de ongeëvenaarde smaakfijnheid van die détails dan wel hun archeologische juistheid, welke men dient te bewonderen, en dan, Gode zij dank, in zijn werken is nog heel wat anders en beters te vinden dan enkel kostumen en bijzaakjes! Leys is onuitputtelijk en onovertroffen in het uitdenken van ornaments-motieven: op de muren brengt hij goudleder, op de altaren antipendia, op tronen, stoelen, tafels, houtsnij- of inlegwerk, op de kleederen passementen en borduursels te pas, die voorbeelden zijn van distinktie. Men bestudeere in dit opzicht het groot tafereel van 'Het Gulden Vlies', 'De Werkplaats van Floris', de geheele dubbele reeks van zijn muurschilderingen. Doch, hem is het, bij dit alles, niet voldoende, gelijk b.v. de Keyser in zijn 'Woeringen' en meer nog Slingeneyer in zijn 'Lepanto'[1] of de Caisne in 'La Belgique couronnant ses Enfants illustres'[2], eenige poppen indekleedij van deze of gene eeuw te steken, onder voorwendsel een groote geschiedkundige gebeurtenis te verhalen; het gemoedsleven van het volk, niet de uiterlijke vorm van kleederdracht en houdingen, het algemeene volksbewustzijn, de algemeene 'état d'âme' van een bepaalden tijd, m.a.w. 'de ziel van de geschiedenis zelf', zijn voor hem altijd hoofdzaak.

Van veel grondiger onderzoek en helderder doorzicht dan dat van Max Sulzberger getuigt het oordeel, dat Théophile Gautier in zijn Histoire du Romantisme' over Leys velde. 'Sa place', luidt het bij hem, 'n'est-elle pas marquée parmi le groupe de Lucas de Leyde, de Cranach, de Wohlgemuth, de Scorel et d'Albert Dürer? Il n'y a chez lui rien de moderne', wel te verstaan voor zooveel Leys' in zijn laatsten tijd bepaald eigenaardig-moderne middelen van uitvoering bier niet in aanmerking komen, 'et croire à une imitation, à un postiche gothique, ce serait se tromper gravement. Il y a transposition d'époque, dépaysement dame, anachronisme, voilà tout. Un homme des générations antérieures reparaissant après un long intervalle, avec des croyances, des goûts, des préjugés disparus depuis plus d'un siècle, qui rappelle un civilisation évanouie.'

1) Brusselsch Muzeum.
2) Brusselsch Muzeum.

Neen, de grondtoon van Leys' esthetiek is geen a priori. Wél is hij naar onze oude onverbasterde school van vóór de Renaissance teruggekeerd, om van haar beste meesters de vergeten, nationale manier van opvatten en uitbeelden af te leeren; wél heeft hij, om zoo te zeggen, in de werkplaatsen, van de van Eycken, van der Goes, Metsys en niet minder Boeren-Bruegel, ook een tijdje in die van Dürer, Kranach en Holbein als leerling neergezeten....

Eenvoudig weg ‘nabootsen’ echter, ‘pastikeeren’, dat heeft hij ten hoogste in een paar onbeduidende nevenzaken gedaan.

Zoo bracht hij, in het heerlijke ‘Gulden Vlies’-tafereel uit de verzameling van den Koning niet alleen te pas het tonige, zingende wit en grijs uit van Eycks ‘Madonna met Kanunnik van der Paele’, maar ook nog een kop of twee uit andere werken van den zelfden meester, verder een Filips den Goede uit het van Ertborn-kabinet, een Karel den Stoute uit een handschrift, enz.. Zoo in ‘De Vogelventer’[1)], laat hij, hoek rechts, een heer en een dame optreden, die ik wel degelijk ergens bij Kranach ontmoet heb.

Dat deed hij evenwel met opzet, alleen om het archaïsche karakter te versterken, meer op den voorgrond te doen treden, net zooals hij in zijn ‘Gulden Vlies’ de personen van het tweede plan te klein voorstelt bij die van het eerste, om ons, die naar zijn epische voordracht luisteren, met meer gewisheid te verplaatsen in die eeuw en dat midden, waar hij ons hebben wil.

Overigens lossen zich die paar kleinigheden op in de grootschheid, de stijlvolle grootschheid, waarmede de geheele handeling is samengesteld. Dat hij, verder, ook wel van de modernen wist te leeren, zich wist toe te eigenen en geheel tot het zijne te verwerken, wat er in hun proeven aan kiemen van nieuwe mogelijkheden voorhanden was, het blijkt bij elke schrede, die hij zet op den ingeslagen weg.

Zooals hij in 1836 borgt van de Keyser en Delacroix en in 1839 van den ouden de Braekeleer; zooals hij in 1853 in ‘Plundering van een Dorp’[1)] een volslagen Lies-je schilderde; even zeker onderging hij den invloed van den veel jongeren Hendrik de Braekeleer in zijn allerlaatste jaren, 1863-1869.

1) Antw. Muzeum. Eigenlijk ‘Sortie de Messe, Het Uitgaan van de Geloovigen’. doch bij vergissing door velen ‘De Vogelventer’ en zelfs ‘De Vogelaar’ geheeten, Voormal, verz. Huybrechts.

1) Voormalige verz. Ad. Huybrechts. Antwerpen.

Wie zijn ‘Vogelventer’, 1866, zijn ‘Kalvarieberg’, 1865, zijn ‘Werkplaats van Floris’, 1868, zelfs den achtergrond van zijn muurschildering, ‘Het Recht van Verdediging’,[1] 1864, met aandacht wil bestudeeren, zal in deze werken een angstvallige nauwgezetheid in het weergeven van de stoffelijke wezenlijkheid der dingen waarnemen, die hem veel minder in die van vóór 1860 zal verrassen.

Dat een jonge man van nauwelijks 22 of 23 jaren aldus werkzaam wordt over een alzijdig ontwikkeld en volrijp acht en vijftiger, hoeft niet te verwonderen, nadat wij Leys’ ongemeen aanpassingsvermogen hebben vastgesteld.

Overigens gelastte de meester juist in die jaren zijn neef met het uitvoeren van schetsen, die hij zelf dan bij het voltooien van zijn schilderijen benuttigde: ‘De Kamer van Luther’, ‘De Gratiekapel’ (1866), ‘De Kalvarieberg van St. Paulus’ (1867). Maar reeds had die neef in 1863 zijn eigen ‘Pottenbakker’, in 1864 zijn eigen ‘Bloemenkweekerstuin’ voltooid.

‘Dépaysement d’âme’, zei treffend Gautier. - ‘Il ne les imite pas, les van Eyck, les Memlinc’, zegt Séailles: ‘il leur ressemble’. Elders nog Gautier: ‘Chez lui il n'y a pas d'imitation, mais similitude de tempérament et de race; c'est un peintre du XVIe siècle venu deux cents ans plus tard; voilà tout.’[2]

Bij hem is geen spoor meer van de gewilde, berekend magere, etherische, zenuw- en bloedlooze menschenfiguren, die wij van Overbeck kennen; zijn menschen mogen ons wel eens vreemd schijnen, ‘leven’ doen zij toch altijd.

Hij heeft ze ‘gezien’; hij heeft met hen ‘gesproken’, en hij heeft ze, zóó als hij ze zag en zóó als zij met hem spraken, van één stuk met de door hem herschapen historische realiteit op het doek getooverd.

Neen, bij hem geen bloote vormen, schemen, omtrekken; de geest en het innerlijke leven van het verleden spreken tot ons uit zijn werken; ons geheele historisch, Vlaamsch leven....; onze middeleeuwsche straten met hun aardige, als tot kant uitgesneden dakgevels, zich afteekenend op onzen grijzen, noordelijken hemel;

1) Antwerpsch Stadhuis.
2) About zei: ‘Leys aurait le droit de prendre le costume des maîtres du XVe siècle, mais son ambition ne va pas jusquelà; ilse contente d'avoirleur talent. ‘Toch overdreef hij erg, als hij beweerde: ‘Leys pourrait signer van Eyck, et nous le croirions sans faute. ‘Dit is ijdele woordenkramerij.

de gotische torennaalden van burgen en steenen; de hooge klokketorens, die, over onze stadsmuren heen, wegblikken tot aan de groote zee[1]; en die steden en buurten, bevolkt en bezield door ons geheele voorgeslacht, oud en jong, van den vorst tot zijn vazallen, van den rijken koopman tot den eenvoudigen ambachtsjongen; door kunstenaars en krijgslieden, grijsaards en kinderen, werklieden en speellieden. Zijn mannen komen ons voor ernstig, zwijgzaam, bijna stug, en toch zachtgeaard en gestemd tot droomen, tegelijk mannelijk en trotsch en gemoedelijk naïef; sober van gebaar en woord, waarheidlievend en wars van uiterlijken schijn, nooit ziekelijk dwepend, nooit hypochondrisch somber, wel eens vol gelatene droefheid en als beangst door zieleleed en gewetensbeklemming: ‘De Werkplaats van Floris’, ‘De Wandeling buiten de Muren’, ‘De Terugkeer naar de Stad’, ‘De Buitenburgemeester de Antwerpse Gilden toesprekend’, ‘Karels Edikten afgekondigd’, enz. En tusschen die kloeke mannen de adel van de zachte, geenszins verweekte schoonheid van onze Vlaamsche vrouwen, blond van haar, blauw van oogen, zachtrood van wangen, ernstig en nadenkend als de mannen, Vlaamsch, nog altijd door en door Vlaamsch als bij van Eyck, van der Goes, Metsys en Bruegel.

En dezelfde voortreffelijkheden, des te kostbaarder, daar zij van innerlijken aard zijn, treft men in al de werken van Leys' laatste periode aan, evengoed in ‘De Werkplaats van Frans Floris’ als in ‘De Blijde Intrede van Karel den Vijfde’ in het Muzeum te Brussel, als in ‘Bij Winterdag’ in het Muzeum te Antwerpen, en in de dubbele rij onvergelijkelijk schoone muurschilderingen, die nu twee aan elkaar belendende zalen in het Antwerpsch Stadhuis versieren. Vooral in deze laatste wist de voortreffelijke kunstenaar zijn figuren historisch karakter en stijl bij te zetten, iets wat ons des te bewonderenswaardiger voorkomt, daar, buiten de vorstenreeks, nauwelijks zeer enkele van zijn personages, met name de Italiaan Pallavicini en de Vlaming van Ursele, in de geschiedenis eenigszins met naam en daad bekend zijn, terwijl hun beeltenissen toch niet tot aan ons kwamen. De anderen, patriciërs of gewone poorters, magistraten of hoofdmannen van de gewapende burgerij hebben geen ander objektief-historisch bestaan dan dat - wat Leys hun zelf verleende.

1) Zie den achtergrond b.v. in ‘Maria van Burgondië, aalmoezen uitreikend’.

Des ondanks is de indiuk van eenieder, die verbeelding en kennis genoeg bezit, om zich een eigen begrip te vormen van de fyzionomie van onze Vlaamsche voorvaderen uit gindsche tijden, alleen in deze woorden te omschrijven: indien deze goede lieden uit anno zooveel bij tooverslag opnieuw levend moesten worden en zich bewegen, dan zouden wij ze zien *zooals Leys ze zag en schilderde* en niet anders.

Hierop juist wil ik nadruk leggen. Van alle historieschilders sedert Metsys tot heden toe is Leys de eenige, die ons in zulke maat kan begoochelen. Wij gelooven evenmin aan de Grieken en Romeinen van David en van Bree, aan de Oud-testamentische Joden van Navez als aan de zestiende-eeuwsche Hollanders, Vlamingen en Engelschen van Wappers en de Brabantsche ridders en Vlaamsche Klauwaarts van de Keyser, aan de Kruisvaarders en Geuzen van Gallait en de protesteerende Edelen van de Bièfve, aan de Lepanto-helden van Slingeneyer en zelfs aan de Kruisvaders en Klauwaarts van G. van Aise. Vermomming, min of meer geslaagd, tooneelmatige insceneering, bij dezen meer, bij genen min der geleerd en handig; dát geven zij ons allen. Bij Leys denken wij er niet meer aan, dat zij een rol te spelen hebben, dat zij niet de heusche, werkelijke voisten en ridders en kunstenaars en geleerden zijn, welke zij voorstellen. Zijn Luther is wel de echte, zijn Maria van Bourgondië de ware, zijn Karel V de eenig mogelijke, zijn poorters, op de buitenvesten van de oude Scheldestad wandelend, Vlaamsche zestiende-eeuwers in merg en been.

Leys heeft, om een vergelijking te wagen, voor de schilderkunst verricht, wat Balzac in zijn ‘Contes drôlatiques’, Charles de Coster in zijn ‘Légendes flamandes’, van Duyse, Dautzenberg, Hoffmann von Fallersleben en Pater Servaas Daems in hun ‘Loverkens’ voor de Fransche en Vlaamsche middeleeuwsche ‘taal’ verricht hebben.

Deze mannen hebben zich niet alleen de middeleeuwsche taal en den spreektrant geassimileerd, maar ook de gedachten en stemmingen, die zij daarin uitdrukken, zijnongedwongene, natuurlijke en als ‘wezenlijk waar gewordene anakronismen’.

Hoofdstuk IV.
Leys' invloed op het genre: - Hendrik de Braekeleer.

‘De macht van meesterlijke eenvoudigheid.’

ALFRED TRUMBLE.

‘Man sieht, was ein grosses Talent machen kann, wann es bei Gegenständen bleibt, die seiner Natur analog sind.’

GOETHE.

Van de velen en zelfs zeer velen, die, onder onze latere kunstenaars, korter of langer tijd onder Leys' invloed stonden en door zijn geest bezield werden, zijn voorzeker Jozef Lies, Alma Tadema, Hendrik de Braekeleer, Juliaan en Albrecht de Vriendt en, eindelijk, al was hij ook geen historieschilder in den gewonen zin van het woord, de Waal Léon Frédéric, de voornaamsten.

Lies, die zichtbaar aan Leys' invloed niet ontkwam, maar die toch nooit zijn leerling was, leefde in ongunstige omstandigheden en stierf te vroeg, om zijn zeldzame gaven ten volle te kunnen ontwikkelen.

Niet één tijdgenoot stond dichter bij den meester dan hij; ook heeft hij van de steeds toenemende faam van Leys het grootste nadeel ondervonden.

Toch acht ik, dat diegenen een te hoogen dunk van zijn talent hadden, die hebben durven beweren: ‘Ware hij vóór of na Leys' laatste periode opgetreden, dan had hij wellicht den schepper van de ‘Uitvaart van Barthel de Haze’ in de schaduw gesteld. Nu hij terzelfder tijd en in dezelfde stad werkte, moest de jongere noodzakelijkerwijs de ondergeschikte van den oudere blijven, des te meer, daar de werken van laatstgenoemde ook voor hem zulke openbaring geweest waren, dat zij hem deden besluiten den aan-

vankelijk gehuldigden romantiek-stijl te laten varen'. Deze bewering is het gevolg van een zeer gewaagde overschatting van Lies' gaven. Niet alleen bezat Lies noch den historischen-filozofischen blik, noch de diepgaande psychologie van Leys; ook beschikte hij als kunstenaar geenszins over dezelfde middelen van uitvoering als de laatste. Hij werkte misschien gemakkelijker, doch zeker niet met zulk een diepte; hij teekende misschien vlotter, maar zonder veel karakter of stijl; alleen had hij een aangeboren gave van koloriet en een oog voor de levendige schoonheid van het landschap, welke Leys hem wel had kunnen benijden.

Wilde hij echter het historische genre beoefenen, dan ontbrak hem die vastheid en zekerheid van oordeel, die, om zoo te spreken, intuïtief het algemeen karakter van een tijd of een volk leeren verstaan, neen, voelen. Wat Lies geeft, zijn anekdoten. Tot synthezis verhief hij zich hoogstens een enkele maal.

De figuren in de schilderijen, die men algemeen als zijn beste beschouwt, 'De Rampen van den Oorlog'[1], 'De Vijand nadert'[2] 'De Krijgsgevangenen'[3], behooren meer tot de menschheid van alle tijden dan tot die van de zestiende eeuw, wat natuurlijk niets afdoet aan het feit, dat deze stukken toch zeer verdienstelijk zijn. Misschien was het de ware roeping van Lies, landschapschilder te worden. Ik ken van hem een kleine reeks stukken, waarin hij, vóór Fr. Lamorinière, zwelgt in de wedergave van allerlei spelingen van kleur en licht in bosch- en veldgezichten. Hierop kom ik in een later kapittel wel even terug.

Hendrik de Braekeleer, die, in het dubbele opzicht van aangeboren aanleg en ambachtelijk kunnen, ongetwijfeld grooter was dan Leys, en die, na een leven van bittere ontgoochelingen en brutale geringschatting, op 23 Juli 1888 op zijn acht-en-veertigste jaar overleed, is, én als dichter van intimiteiten én als zuiver schilder, een van de voortreffelijkste kunstenaars, die niet alleen in de vorige eeuw, maar sinds de Hooch, Terburg en den Delftschen Vermeer geleefd hebben.

Weinigen leveren in den loop van hun bestaan eigenaardiger kontrast op. Het ontbrak de Braekeleer aan elke zoogezegde hoogere intellektueele begaafdheid. Noch door rijkdom van vinding

1) Brusselsch Muzeum.
2) Antwerpsch Muzeum.
3) Ibidem.

noch door kracht van verbeelding blonk hij uit. Doch juist die twee eigenschappen, welke zooal niet uitsluitend, dan toch veel meer dan alle andere te zamen iemand tot ‘schilder’ stempelen, bezat hij in verbazend hooge mate: een paar oogen, aan welke ook niet één tintje kleur, niet één schakeerinkje licht ontging, en een hand, zoo van zelf vaardig en erfelijk trefzeker, dat zij hem toeliet, die kleur en dat licht in de volle pracht van de werkelijkheid op paneel of doek te malen.

Ofschoon Leys' invloed op Hendrik de Braekeleer even groot als gelukkig was, heeft deze zijn meester toch nooit nagevolgd, evenmin als zijn, gelijk wij vroeger zagen, in de romantiek opgegroeiden vader. Waar een man van niet alledaagsch talent als Lies zich hoofdzakelijk tot de door Leys' gebaande wegen bepaalde, moet deze bij uitstek zelfstandige gang van de Braekeleer ons des te meer bewondering afdwingen.

Bij de beoordeeling van zijn werken kan moeilijk van richting of tendenz of van eenig welkdanig ‘isme’ spraak zijn. Van huis uit was hij zoo geaard, dat hij, zelfs al had hij als zoovelen zich ingelaten met de studie van al die min of meer nieuwe ‘ismen’, waarmeê België, ‘à l'instar de Paris’, steeds zoo rijkelijk gezegend is, bezwaarlijk iets anders had kunnen worden dan een met gotische nauwkeurigheid en echt Nederlandsche degelijkheid werkende schilder van stillevens en soms van binnenhuizen, die, wel beschouwd, ook nog stillevens zijn.

Niet zonder reden en bedoeling bedien ik mij hier van de benaming ‘stilleven’, dit woord dan nog in zijn meest bepaalde beteekenis gebruikend. Deze benaming kan op schier al zijn schilderijen, hoe uiteenloopend de onderwerpen ook zijn, toegepast worden. Wat hij ons ook vóór oogen wenschte te brengen, nooit was het hem te doen om ‘het volle menschenleven’ zelf, om handeling of beweging, om gevoel of hartstocht, niet ééns om eigenlij ke ‘onderwerpen’, alleen om ‘verschijningen van kleur en licht’ zondermeer.

Het kwam nooit bij hem op, lange verhandelingen over de kontrasten in het bestaan uit te spinnen, zich de hedendaagsche dingen 200 of 300 jaar vroeger te denken, of, wat er eens gebeurde in anno zoo- en zooveel na of vóór J. Kr. nog eens op te halen; de historie evenals elke andere wetenschap liet hem geheel koud, en, om nu te voelen wat anderen voelen, had hij ten minste in zekere mate het leven van de levenden moeten meêleven. Half menschenschuw

als hij was, trok hij zich liefst in zijn stille werkplaats terug.

Bestaan, leven, dat stond in hem gelijk met ‘zien’, en zien deed hij aldoor en aldoor. En wàt hij ‘zag’, dat was de helle schijn, de lichte straal, de klare vonk, de zachte of felle schaduw, het heele veelvoudige wezen van het licht, en, in dat licht, de honderdvoudige verscheidenheid van de kleur.

Van ooggetuigen weet ik, dat de Braekeleer soms halve dagen in schijnbaar niets-doen heeft zitten bespieden het wonder-zachte goudachtig licht van de trap-vloer of van de goud-leêren zaal in het beroemde Antwerpsch Waterhuis, of het vlakke, helle, burgerlijk-egale licht in de zalen van het Terninck-gesticht.

En dezen straal, deze vonk, deze schaduw, dezen glans met het penseel weer te geven, zóó als hij ze had gezien in hun oorspronkelijk vol en harmonieus akkoord met de natuur, en dit nog wel op zulke wijs, dat hun aanblik op het doek een veel grooter genot zou geven dan dat, hetwelk de schilder zelf in de werkelijkheid geschept had, dáártoe dreef hem zijn geheele aanleg; dát was zijn eenig doel, zijn eenig willen.

Wie bij Hendrik de Braekeleer naar belangwekkende onderwerpen zoekt, klopt aan doovemansdeur. Zeker, op de meeste van zijn schilderijen ziet men figuren: zijn werken dragen even dikwijls een op een bepaald onderwerp doelenden titel: ‘De Geograaf’[1)], ‘De Hoornblazer’[2)], ‘De Plaatdrukker’[3)], ‘De Waterverfschilder’[4)], ‘De Pottenbakkers’[5)], ‘Het Ontbijt’[6)], ‘De Spinster’[7)]....

Echter zijn die personages niets meer dan een deel uit het geheel; zij spelen geen rol; zij nemen er juist dezelfde ruimte en den-zelfden rang in als een bankje, een tafel, een stoel, een tapijt, een boek, een kandelaar. Bij toeval was hun gedaante één met een of ander kleur-, een of ander lichteffekt, waaraan het schildersoog zich vergastte. Om wille van deze kleur, dit licht, niet om hunszelfs wil of om wat zij deden, werden zij op het doek gebracht.

Toets gerust deze bewering aan zijn beste werken; gij zult ze niet weerleggen. Zijn ‘Hoornblazer’ (1871) heeft, in het stuk van

1) Brusselsch Muzeum.
2) G. Couteaux, Brussel.
3) Antwerpsch Muzeum.
4) Ibidem.
5) Voormal, verz. Mevrouw Marlier, Brussel.
6) Ibidem.
7) Voorm. verz. Alb. de Vleeschhouwer, nu Muzeum Antwerpen.

dezen naam, noch min noch meer belang dan de tafel met het tapijt of het houten kabaret ernaast met het in perkament gebonden boek er op; het heeft er eer min dan meer of dan zelfs maar evenveel.... Het bevilthoede ventje, dat in zijn ‘Zaal van het Waterhuis’[1)], 1877-78, niet ver van 't open raam zit, is of doet er, hoe voortreffelijk ook geteekend en hoe levend, niets meer bizonders dan deze stoel onder hem of het gouden leêr achter hem op den muur! De sjovele heer, die in zijn ‘Terninck Muzeum’[2)], 1884, staat te kijken naar het kleurige ‘Slachthuis’ van D. Teniers, doet er niets meer, veeleer zelfs iets minder dan het schilderij aan den muur. In ‘Het Ontbijt’[1)], 1885, is aan de etende vrouw geen duit meer waarde gegeven dan aan het stuk sinaasappel in haar hand of de schaal champagne op de tafel of het gordijn vóór het raam. Zelfs waar hij een enkelen keer iets schijnt te zullen of willen vertellen, wijkt hij van dezen vasten regel niet af: in ‘Grootmoeders Feest’, 1873, ‘De Terugkomst van den Zeeman’, 1875, en ‘De Kaartspelers’, 1886 of 1887, zijn de figuren ‘stoffage’ van het binnengezicht, ‘bijwerk’ van het stilleven, zonder meer.

Wat de schilder ons wil mededeelen is zoo eenvoudig en tevens zoo wonderbaar als het maar kan! Niet wil hij ons toonen: zie, zóó blies die jonge knaap den hoorn, of zóó zat dat mannetje te droomen in die ouderwetsche zaal, of zóó smakelijk of zóó tegen heug en meug at toen die dame.... Geen ‘anekdoot’ wilde hij vertellen. Dit alleen wilde hij ons veropenbaren: zóó tooverde het licht van de zon die kamer met haar geheelen inhoud om tot louter levend goud, terwijl die jongen toevallig op den hoorn blies; zóó streelend zacht gleed het licht door de oude ruiten, terwijl dat mannetje daar zat met zijn grijzen vilt; zóó wonderfijn en subtiel deed de dag elk voorwerp uitkomen, terwijl die smakeloos opgedirkte dame haar ontbijt gebruikte. Wat voor een ander hoofdzaak ware geworden, is voor hem bijzaak; de ‘bijzin’ wordt bij hem ‘hoofdzin’! Zijn principe is geen ander dan dit: tegenover het licht, dat alles beglanst, en de lucht, die alles omvat, zijn mensch en dier én bloem én onbezield voorwerp gelijk en één. De eenige geschiedenis, die mij, Hendrik de Braekeleer, als schilder belangrijk genoeg voorkomt, is die van dat licht en van die lucht, en van,

1) Vroeger bij Mevr. Marlier, nu in 't Hedendaagsch Muzeum te Antwerpen.
2) De Brou, Brussel.
1) Boitte, te Ittre.

in beide, dit of dat bizondere kleureffekt. Dáárnaar zult gij mijn werken beoordeelen, zoo gij rechtvaardig zijt.

Ik wil hier niet wijdloopig onderzoeken, hoe vele verschillende manieren bij de Braekeleer zijn op te merken. Er zijn er wel zeker vier; doch twee voorname zijn daaronder. De werken van de één onderscheiden zich door een min of meer konventioneel licht, een soort werkplaatslicht, verkregen door een stelselmatig berekend openen of sluiten van een voorhang; die van de andere - zijn laatste - door het zuivere, ongewijzigde licht van de werkelijkheid, de geheel 'toevallige' werkelijkheid. En nog een ander verschil is er! In de werken van gene reeks zijn hout en steen en metaal en stoffen en menschenvleesch wel alle een heel klein beetje 'uit den zelfden pot'; in die van déze integendeel behield elke substancie haar eigen karakteristieke geaardheid, hard- of zachtheid, glans of matheid, doorschijnendheid ofopaciteit.

Het allervolmaakste, wat de Braekeleer in géne manier leverde, zijn, buiten zijn wonderbaren 'Aardrijkskundige', wellicht 'De Trap van het Waterhuis' en 'Zaal in het Waterhuis', beide uit 1877-78, en 'Lezende Vrouw' uit 1876-77 in de verzameling van wijlen Senator A.A.P. van den Nest; het voortreffelijkste uit déze zijn, buiten 'Het Loodshuis' uit 1877, 'De Waterverfschilder' uit 1878, en 'Het Ontbijt' uit 1885.

In werkelijkheid zijn er slechts weinige schilders, die meer eigenaardigheid vertoonen dan hij; slechts weinige, die aan al de middelen, die eigenlijk veel meer in litteratuur of beeldhouwkunst tehuis hooren, zoo bitter weinig te danken hebben.

Hoe mag het wel komen, dat, in onze muzea, zijn werk tot vóór korten tijd nog steeds een te kleine plaats besloeg? hoe, dat hij in het buitenland zoo goed als niet gekend is?

De Braekeleers talent was niet van dien aard, dat het reeds vroeg de aandacht van de officieele wereld op zich vestigde. Zijn beste schilderijen waren voor het grootste deel voor het publiek zoo weinig aantrekkelijk, dat ze zoo goed als alle voor een spotprijs werden van de hand gedaan. Zelfs nog lang na 1872, toen hij zijn heerlijken 'Aardrijkskundige' tot bewondering van alle werkelijk ingewijden tentoongesteld had, duurde die verblinding voort[1].

1) Aan een Brusselsch verzamelaar, die hem, zonder af te dingen, 2000 fr. betaalde voor een prachtstukje, verklaarde hij zelf, niet lang vóór zijn dood, dat het de eerste maal was, dat 'men hem voor zijn werk gunde, wat hij er zelf voor durfde vragen.' Dat stukje van 2000 fr. is er heden 20 000 waard.

Overigens vond hij al even weinig waardeering bij zijn kunstgenooten als bij het publiek. In de oogen van de meeste schilders waren werken als de zijne hoogstens interessante ‘schetsen’, veelbelovende ‘studies’. Welnu, Rik, ‘- werd hem in de gelagzaal van het Kunstverbod te Antwerpen dikwijls gevraagd, - wanneer gaat gij nu eens beginnen?’ De bedoeling was: ‘wanneer komt gij nu eens vóór den dag met een heusch schilderij?!!’[1)]

Welke plaats zal het nageslacht Hendrik de Braekeleer toekennen? Ben ik niet mis, dan is die plaats alleen te zoeken in de allervoorste rij, de rij van de hoogstbegaafden, waarop én de Zuidelijke én de Noordelijke Nederlanden trotsch zijn en waarin de namen van Boeren-Bruegel, Brouwer, Vermeer, Terburg en de Hooch in onvergankelijke glorie schitteren.

De Braekeleer is niet alleen de meest in-Vlaamsche van de Vlaamsche, was hij Hollander, dan zou hij een van de meest in-Nederlandsche van de moderne Hollandsche schilders zijn. Op zijn werk, veel meer dan op dat van vele Noord-Nederlanders uit de negentiende eeuw, passen volkomen de treffende regelen, waarmeê Alfred Trumble destijds in een Engelsch tijdschrift de Hollandsche kunst kenschetste.

‘Er ligt in de kracht, die de Hollandsche kunst op dat gedeelte der wereld, waarvan Holland geografisch zulk een klein deel uitmaakt, heeft uitgeoefend, geen bizonder geheim. *Het is de macht van meesterlijke eenvoudigheid*. De Hollanders zoeken hun inspiratie in de natuur, die zij, zonder gekunsteldheid, weergeven, zóó als zij is. Zij schilderen niet precies wat zij zien, maar zij schilderen in den geest, die het geziene in hen wekt, en bekleeden het met menschelijkheid, met leven, en ook met het gevoel, dat het bestaande meedeelt aan hen, die het zoowel met den geest als met het oog bestudeeren. Zij doen geen poging, om onderwerpen, die op het gevoel werken, te scheppen; maar zij vinden het gevoel in

1) Veelbeteekenend acht ik het voor de kunstopvattingen van de meesten in België vóór 1870, dat een man als Camille Lemonnier zelf in 1863 over de Braekeleer het volgende oordeel velde:
‘Des intérieurs sales, ternes, effacés, où ronfle, dans une cheminée ornée de deux chandeliers, un rouge poêle de fonte, et qu’éclaire une fenêtre dont les carreaux, à moitié couverts de lambeaux, laissent voir un pot de résédas posé sur l'appui, et les affreuses tuiles rouges qui font le vis-à-vis....
Voilà les tableaux de M. de Braekeleer et les sujets qui l'inspirent éternellement. Ce parti pris est d'autant plus regrettable que le peintre a du dessin et de la couleur.’ Ik zelf zet!!!!! achter deze teckenende uitlating.

de werkelijkheid, en naar hun vermogen stellen zij ons deze voor, met al de levendigheid, die hun penseel er aan kan geven.'

Een tijd lang deed zich de Braekeleers invloed duidelijk gevoelen, evenzeer onder de Brusselsche als onder de Antwerpsche kunstenaars. Piet Verhaert en Karel Mertens, - om twee van de besten te noemen, - oogstten, de eerste van 1875 tot 1885, de tweede van 1883 tot 1890, een ongelooflijken bijval met voor het meerendeel kleine schilderijen, die vooral door teknische volmaaktheid uitblonken. Dat beiden zich ondanks dien bijval later aan de vrijlichtschildering wijdden, strekt hun voorzeker tot eer. Verhaeren, René Janssens en Hannotiau te Brussel, de knappe Alfred Delaunois te Leuven, Brunin en H. de Smeth te Antwerpen, mogen ook wel genoemd worden. Overigens zijn ook in Sander Struys sporen van de Braekeleers invloed voorhanden ('De Mechelsche Kantwerkster').

Hoofdstuk V.
De historieschildering na Hendrik Leys. - Epigonen.

> ‘How greatly they have degenerated from his (Leys') spirit and falsified his instructions! They have sunk into a more picturesque treatment of the studio model’.
>
> TRUMBLE.

> ‘Kunst, waarin geen nieuwe klank leeft, is geen kunst.’
>
> FIERENS-GEVAERT.

Hier is het de rechte plaats, dunkt me, om eenige woorden te zeggen over de verdere ontwikkeling van de eigenlijke historieschildering, zoowel van de monumentale of dekoratieve als van die op beweegbare paneelen of doeken na den dood van Leys. Voor een ieder, die zich onbevangen rekenschap geeft van den bij uitnemendheid modernen geest van Leys’ voorstelling van het verleden, is het duidelijk, dat deze ontwikkeling, zoowel bij schier alle latere historieschilders als bij de onmiddellijke leerlingen van den meester, bv. bij W. Linnig Sr., Victor Lagye en den Hollander Alma Tadema, bezwaarlijk anders dan onder zijn invloed plaats grijpen kon.

Dit was dan ook het geval. Bij haast allen, die hetzelfde genre beoefenden, treft men rechtstreeksche of onrechtstreeksche inwerking van Leys, - een verwante, zoo al niet een gelijke behandeling van het onderwerp aan.

De meer talrijke dan oorspronkelijke muurschilderingen van Guffens en Swerts, waaronder zeker wel de beste en merkwaardigste zijn die in de stadhuizen van Kortrijk en Ieper[1]; ‘De Weduwe van Artevelde’ van Pauwels[2], wel van 't volmaakste,

1) Door den oorlog werden de Iepersche vernietigd.
2) Brusselsch Muzeum.

wat deze toch zeer verdienstelijke kunstenaar leverde; haast al wat Victor Lagye gedurende zijn geheele loopbaan en Willem Geets tot rond 1885 voortbracht; de vroegste en veruit merkwaardigste dingen van Frans Vinck, o.a. zijn stuk in 't Muzeum te Antwerpen; van Karel Ooms, Lodewijk Hendricx, en zeer veel van den eenigen leerling van dezen laatste, Jan Anthony; Emiel Wauters' 'van der Goes te Roo-klooster'; van Beers' ''s Volks Dank, Maerlants Dood, Begrafenis van Karel den Goede'[1], 'Karel V als Kind'; van Camps 'Dood van Maria van Burgondië'[2]; Cluysenaers 'Kanossa'[3]; Delpérée's 'Overgaaf van de, Gentenaren'[4]; van der Ouderaa's verdienstelijke, in de hoofdgroep zelfs zeer verdienstelijke 'Mondzoen'; en een geheele lange reeks werken van Edmond von Hove, Th. Lybaert, P. Verhaert, Leo Brunin en van den veel te weinig gewaardeerden en te nederigen Theodoor Cleynhens, zijn zeker wel genoegzaam overtuigende bewijzen van mijn bewering.

Alleen de kunstenaars, die in de beroemde werkplaats van den bij uitstek eklektischen Portaels opgeleid werden, ontsnapten aan Leys' machtigen invloed: Graaf de Lalaing, Le Vêque en anderen. Treffend komt dit uit in de overigens niet talrijke geschiedkundige tafereelen, welke Charles de Groux, dien wij verder eenigszins uitvoeriger zullen bespreken, gedurende de laatste jaren van zijn leven, zoowat tusschen 1860 en 1870, voltooide. In het eerstgemelde jaar zond hij naar de Brusselsche 'Driejaarlijksche' twee schilderijen, het één: 'Karel V ontvangt het laatste Viaticum uit de handen van zijn biechtvader, Régla', verzameling Mevr. Pauwels Allard, het andere, van grooter afmetingen, 2.35 hoog en 3.25 breed: 'Frans Junius preêkt in het geheim de hervormde leer te Antwerpen'[5]. Zeker staat de kleur van het eerste stuk veel dichter bij die van Louis Gallait dan van Hendrik Leys! Dat zijn wel de oogstreelende, fijndoorzichtige glazuurtoonen, welke wij bewonderen in het kleine juweeltje in het Antwerpsch Muzeum, 'De laatste Hulde aan de Graven van Egmond en Hoorn'. Doch de

1) De geheele samenstelling is als geïnspireerd op Leys' 'Instelling aan het Gulden Vlies.'
2) Al geef ik toe, dat van Camp zijn insceneering veeleer aan L. Mathieu's in 1836 tentoongestelde 'Marie de Bourgogne tombant de cheval' ontleende. - Bruss. Muzeum.
3) Brusselsch Muzeum.
4) Stadhuis te Luik.
5) Brusselsch Muzeum.

geest, die uit de geheele voorstelling spreekt, is niet meer die van de romantische beoefenaars van ‘le grand art!’ Er is geen spoor meer van theatrale insceneering; er is niet meer gestreefd naar larmoyante pathetiek of naar geometrische effekten van groepeering. De stervende Karel V wordt ons niet vertoond als een keizer, een krijgsheld, een groot staatsman. Een uitgemergeld, bleek, volstrekt onmachtig menschje is het, die daar, door slechts enkelen omgeven, in de stille eenzaamheid van die kloosterkamer te zieltoogen ligt. De laatste oogenblikken van den potentaat, over wiens rijk de zon niet onderging, wiens trotsche leuze luidde: ‘Plus oultre’, zijn hier opgevat, niet als een wereldschokkende historische gebeurtenis, maar als een alledaagsch ‘fait divers’. En juist deze bizonderheid maakt het geheel zoo interessant, want zoo diep en eenvoudig menschelijk.

Hoe zeer verschilt bij dit fraaie werk, evenzeer door den opbouw van de figuren als door de kleurbehandeling ‘De Predikatie van Junius’. Hier is de invloed van Leys opvallend. De samenstelling gaat naar het dekoratieve over, - dit woord niet te verstaan in eenigen ongunstigen zin! - en de aangewende kleuren zijn, in hun eenvoudige oprecht- en helderheid, wel eenigszins dof en mat, doch veel minder konventionneel.

Beide schilderijen openden in waarheid voor den meester een nieuwe ontwikkelingsperiode, die hem onfeilbaar naar de monumentale schilderkunst in den breedsten zin des woords zou opgevoerd hebben, ware hij niet veel te vroeg gestorven.

In 1866 stelde hij in de Brusselsche ‘Driejaarlijksche’ een kompozitie ten toon, waarmede hij, een jaar daarna, te Parijs een schitterenden bijval verwierf.

Op groote schaal uitgevoerd, waren ‘De Burgers van Kales vóór Edward III’, - het onderwerp, dat Rodin vele jaren later zou behandelen, - een, volgens de toenmalige kritiek, alleszins meesterlijke kunstschepping, waarin, met treffend realisme, de gevoelens van de zich voor den overwinnaar vernederende en door een lang beleg verhongerde poorters waren weergegeven.

Wat er van dit tafereel geworden is, hebben we niet kunnen uitvorschen. Moge het, heden of morgen, uit de verborgenheid te voorschijn komen! Stippen wij in het voorbijgaan aan, dat de Groux er in de jaren 1865-1868 tevergeefs alle denkbare moeite voor deed, om de Lakenhalle van Ieperen met muurschilderin-

gen te mogen versieren, waarvoor hij reeds in 1867 een geheele reeks kartons had uitgevoerd.

Nu is het voorzeker te betreuren, dat zoovele van Leys' volgelingen, misleid zeker wel door het sukses van schilders als Florent Willems, in zijn tijd overigens en in zijn aard een allesbehalve alledaagsche verschijning, en van Alma Tadema, zooals deze zich in vele van zijn latere werken veropenbaarde, van lieverlede verzaakten aan het verheven synthetizeerend streven en de werkelijk breed-epische opvatting van hun meester, om zich te verkneukelen aan kleingeestig archeologizeeren, schoondoenerij en affektatie, en ten slotte te vervallen in uitpierend detailleeren van kostuumen meubelbizonderheidjes.

Een woord over de voornaamsten.

Victor Lagye (1825-1896), een der meest overtuigde volgelingen van den Antwerpschen schilder, was werkelijk zijn leerling en tevens de trouwste en verkleefdste van zijn vrienden.

Leys, die zoo nauwgezet alle vreemde medewerking aan zijntafereelen schuwde, schaamde zich niet, zich in meer dan één omstandigheid te gedragen naar den raad van zijn jongen geestverwant.

In Augustus 1869 was het niemand anders dan Lagye, die zich met de inrichting der vorstelijke teraardebestelling van den overleden meester gelastte.

Zijn leven door bleef Lagye de tradities van Leys' werkplaats in eer houden. Met zijn meester hield hij voor het ideaal van den Vlaamschen schilder een kunst, die, zonder de gouden lessen te verwaarloozen, welke het verbazende vormtalent van Rubens en zijn school den modernen artiest kan geven, zich toch met overtuiging aansluit bij de gebroeders van Eyck, Bouts, van der Goes, Memlinc, Metsys, Bruegel, om van dezen, die zich in 't opzicht van de tekniek zeker geenszins vrij van alle zuidelijke invloeden ontwikkelden, maar in wier werken dan toch het wezenlijke van de Nederlandsche kunstopvatting zijn hoogsten triomf viert, te leeren, hoe de nakomelingen van die meesters, - hun rechtmatige erven, - moeten zien, gevoelen, opvatten en weergeven.

In zijn eerste werken staat Lagye uit den aard der zaak tegenover Leys als een talentvol navolger tegenover een veel bewonderd model. In die vroegste tafereelen maakt dikwijls een of ander figuur den indruk, als was het zoo gereed en gekleed uit een van Leys' werken gaan loopen. Doch ook in die stukken reeds zijn er

partijen, waarvan en de teekening, en de kleur, de kleur vooral, Lagye stempelen tot een eenigszins oorspronkelijken artiest. ‘De Verlatene’, ‘De Zigeuners’, ‘'tOudenaardsche Liefje van Keizer Karel bij de Wieg van haar Kind’, en een geheele reeks illustraties op Goethes ‘Faust’, - heden heinde en ver verspreid in Duitschland, Oostenrijk, Amerika, enz., en soms door gewetenlooze voortverkoopers voorzien van een valsche handteekening van Leys of Lies, behooren tot die periode.

Hier moet ik iets aanstippen, dat, naar mij dunkt, voortreffelijk doet uitschijnen hoe ernstig Lagye het met zijn kunst meende. Op een leeftijd, waarop de meesten opzettelijk hun oog sluiten voor al wat jongeren beproeven en verwezenlijken, had hij den niet geringen moed, zijn palet te vernieuwen, er den overvloed van diepe, donkere tonen, aan de Romantieken zoo dierbaar, van te verwijderen, en deze door lichte, steeds meer en meer lichte tonen te vervangen.

Vergis ik mij niet, dan waren de eerste werken, waarin hij naar het licht streefde, zijn mooie ‘Zigeuners, dansend vóór een Boerenhut’ en ‘De Opvoeding van Karel den Stoute’. Dit laatste werk, rond 1884-85 in het Antwerpsch Kunstverbond tentoongesteld, is merkwaardig. In een met beeldhouwwerk en gobelins rijkelijk gestoffeerde zaal zit de hertogin van Burgondië en verlustigt zich met een edelvrouw en een page in 't aanschouwen van haar spelenden zoon, den prins van Charolais. Daar, op de massieve middeleeuwsche tafel, speelt, door een bejaard monnik geholpen, de vorstenzoon. Twee houten ruiters, gezeten, met gevelde speer, op in vollen strijddos prijkende rossen, staan vóór hem. Een dezer beeldjes is dat van het prinsje, het tweede dat van den pater. Op kunstmatige wijze zullen de twee partijen de beeldjes in beweging zetten en tegen elkaar doen losstormen, tot een van beide met paard en speer omver wordt geworpen.

Voor de houding der toeschouwende personages hebben wij nauwelijks een oog, zoozeer vestigen die handelende twee onze aandacht. Hoe nederig, hoe slaafsch komt ons de monnik voor. Hij is zich bewust, dat hij bewaakt wordt door het oog der alvermogende hertogin. Hij zal er zich wel voor wachten zijn ruiter met de noodige kracht in beweging te brengen, en den houtenkampioen van het prinselijke ventje misschien in 't zand te doen bijten.

Meesterlijk is het figuur van den lateren ‘Stoute’. Ik zwijg van

de teekening vol van den zwier des levens, vol van de lenig- en bevalligheid van een jong veerkrachtig lichaam. Wat er vooral waarde aan schenkt, is hetkarakter, dat uit dit geheele figuur, uit de houding van die hand, dat hoofd, die veerkrachtige beenen, tot ons spreekt. Overmoed, ontembare hartstocht, niets ontziende roekeloosheid verraadt alles. Uit dien knaap kan alleen de man opgroeien, die de vlakte van Murten en de omstreken van Nancy onder het krijgsgeweld zal doen dreunen.

Op den achtergrond blinken ons onder een wapentropee de woorden tegen: 'Aultre n'aulray', de uitdagende leuze van Phillippe l'Assuré, gezeid den Goede. Bedoelt die kreet voor jonker Karel geen koningskroon?

Rond 1890 droeg de stad Antwerpen Lagye de taak op, de Huwelijkszaal in het Stadhuis te versieren.

Lagye trok zich niet meesterlijk, maar toch alleszins verdienstelijk uit den slag. In een cyklus van zes doeken gaf hij een overzicht van de geschiedenis des huwelijks in onze gewesten: een oud-Romeinsch, een kristelijk, een barbaarsch, een middeleeuwsch, dan nog een vorstelijk en ten slotte een republikeinschburgerlijk huwelijk, al tafereelen, uitgevoerd in een vrij heldere, zacht-harmonieuze, een beetje Bastien Lepage-achtige gamma, waarin elke onbevooroordeelde zonder veel moeite eenige welgeslaagde typen, aangrijpend van historische waarschijnlijkheid, zal herkennen.

Een die, ofschoon veel jonger dan Lagye, al flink op weg was, de oude onvervalschte opvatting van den Antwerpschen meester in praktijk te brengen, was Hannotiau (1862-1902). Zijn voor het Muzeum van het Jubeljaarpark, na zijn te vroeg overlijden aangekochte kartons, waarvan een 'Het Kapittel van het Gulden Vlies in de S. Donaaskerk te Brugge' voorstelt, steken, door stijl volle groepeering en karakteristieke typeering van de personages, zeer gunstig af bij het meeste, wat velen van de hooger genoemden na 1880 onderteekenden.

Ferdinand Pauwels, dien wij in den aanvang van dit hoofdstuk reeds terloops noemden, wordt wellicht door zijn landgenoot en minder gewaardeerd dan hij het in waarheid verdient. De reden is niet ver te zoeken; hij bracht het grootste en beste deel van zijn leven in het buitenland door en de meeste van de 12 historische tafereelen van zijn hand, die tijdens de herhaalde beschieting van

Ieperen in 1915-1916 in en met de beroemde Lakenhalle werden vernietigd, waren, ofschoon verdienstelijk, op verre na niet op één lijn te stellen met het reeds gemelde stuk uit het Brusselsch Muzeum en met verscheidene andere, die hij, later, gedurende zijn verblijf in Duitschland voltooide. Geboren te Eekeren bij Antwerpen in 1830, voltooide hij, na onder de leiding van Nikaas de Keyser en Wappers in de Antwerpsche Akademie schitterende studiën te hebben gedaan (1842-1850), zijn opleiding in Italië (1852-1856). Terug in zijn geboorteland onderging hij, na een kortstondigen 'zwarten' tijd, waarin hij vooral onder den invloed was van de Keyser en nog meer van Gallait, de betoovering van den grooten meester Leys. 'De Weduwe van Jakob van Artevelde, haar kostbaarheden offerende voor haar vaderstad' werd voltooid in 1860 en was, zooveel wij weten, het eerste werk in zijn nieuwe manier. Het is ontegenzeggelijk een samenstelling van meer dan gewone waarde; de vrij talrijke personages zijn uiterst natuurlijk gegroepeerd; de typen zijn voortreffelijk gezocht en van groote verscheidenheid; het hoofdmoment, het optreden van Vrouwe Katelijne in rouwgewaad, vergezeld van haar drie knapen, waarvan de kleinste zijns grootvaders 'goede zwaard', grooter dan zijn gansche, tengere gestalte, voorop draagt, is treffend weergegeven. Mooi gevoeld is het gebaar vol eerbied en ontzag, waarmede de vertegenwoordiger der Gentsche Gemeente, de vóór hem staande poorters en poorteressen uitnoodigt, plaats te maken vóór de hooge Vrouwe.... Het geheel uitgevoerd in een tegelijk stemmige en toch rijke kleurengamma.

Van niet minder groot kunnen getuigen onder zijn latere scheppingen, 'De door Alva verbannen Geuzen' (1868), 'Louis XIV de Afgevaardigden van Genua's Doge ontvangend' (Muzeum te Munchen), 'Gentsche Poorters met Hertog Filips den Stoute onderhandelend over de kapitulatie hunner Stad in 1383', en het werkelijk meesterlijke stuk, dat prijkt in het Muzeum te Leipzig, 'De Vermaning'.

Ook de in de Warthburg voorkomende muurschildering 'Luthers Jeugd' verdient vermeld te worden.

Pauwels was professor in de 'Kunstschule' te Weimar van 1862 tot 1872 en van 1876 af professor in de 'Akademie' te Dresden, waar hij den titel van 'Hofrath' verwierf en den 28 Maart 1904 overleed. Ook de 'Koenigl. Gemaelde-Galerie' aldaar bezit

een groot historisch tafereel van zijn hand, ‘Graaf Filips van Elzaten in het Mariagodshuis te Ieperen’ (1877).

Zonder metterdaad leerlingen van Leys te zijn geweest, bleven de gebroeders de Vriendt, alles wel beschouwd, nog wel meest van allen getrouw aan diens geest en richting, ik zeg niet, opzettelijk niet, aan zijn uitwendige werkwijze, en met hen, maar geheel anders weder, de haast vijftien jaar jongere Léon Frédéric.

De gebroeders de Vriendt debuteerden in een tijd, toen het materialistisch realisme van Champfleury en Courbet zijn zegetocht door Europa hield.

En zeker is het geen alledaagsch verschijnsel, hoe twee jeugdige en onervaren Vlaamsche jongens, in weerwil van hun volledige bekendheid met de stroomingen van den tijd, van den heerschenden smaak wisten verschoond te blijven, en hoe zij, als met opzet zich schrap zettend tegen de eischen van de openbare meening, hun intrede in de kunstwereld deden met onderwerpen, die vast eenieder toen verouderd, uit de mode, niet ‘up to date’, bijna belachelijk moesten schijnen.

Juliaan en Albrecht de Vriendt waagden het tusschen 1860 en '65 hier ongeveer datgene te doen, wat later in Duitschland door Fritz von Uhde, von Gebhardt en Hugo Vogel gedaan werd.

‘Hoe de Heilige Genoveva door de Engeltjes begraven werd’, 1864, ‘Hoe de H. Godelieve stierf’, ‘Hoe de Herders het Kindje Jesus bij zijn Geboorte vierden’, 1866, waren de drie voornaamste onder de vroegste stukken van Juliaan.

‘De H. Elizabet in Gebeden’, 1865, ‘Hoe Lukas de H. Maagd schilderde,’ 1866, ‘Hoe de H. Elizabet en haar Kinderen te Eisenach onthaald werden’, waren de titels van de eerste verdienstelijke stukken van Albrecht. Idealistische onderwerpen dus in een door het meest overtuigd realisme beheerschten tijd.

Legenden, eenvoudige, kristelijke legenden in een omgeving, die alleen voor tastbare werkelijkheid toegankelijk was!

En nog iets meer waagde Juliaan te doen: hij stak de herders in de kale, maar schilderachtige kleedij van Bruegels boeren.

En dat het laatste niet enkel toeval was, maar wel degelijk met een wel overlegd plan in verband stond, blijkt duidelijk uit verscheidene andere schilderijen uit dienzelfden tijd, o.a. uit ‘De Heilige Familie te Nazareth’, 1867, waarin wij dezelfde kostumen terugvinden.

Later, veel later, rond 1894, zal hij, de aanbidding der herders voor de tweede maal behandelend, hedendaagsche Brabantsche boeren en boerinnen in hun gewone kleederdracht laten optreden[1].

Een fijn en echt Vlaamsch gevoel voor archaïsche schilderachtigheid, gepaard met een verzorgde, meer naar karakter dan naar schoonheid van lijnen strevende teekening en een levendigen zin voor streelende kleurenverscheidenheid, waren van eerst af de voornaamste kenmerken van het werk der beide broeders. Geen van hun schilderijen bijna, of een of ander open deur of venster geeft er uitzicht op een stadsgezicht onder het heldere blauw en wit van hemel en wolken, en, te midden van wat groene boomen, wat grijze of blauwachtige daken boven rood-steenen muren.

Na en met den al te zonderling en onrechtvaardig miskenden en, door enkelen voor waanzinnig uitgekreten Louis Delbeke (1831-1891), die in de Hallen van Ieperen een reeks muurschilderingen voltooide[2], welke hem stempelden tot een artiest, die, 'noode in voorgeschreven perken dravend', tegelijk episch van opvatting, edel van kleur, monumentaal van stijl wist te zijn, zijn Albrecht en Juliaan de Vriendt van alle negentiendeeuwsche Vlamingen ook degene, die, na Leys, den fijnst en zin en den guntigsten aanleg bezaten voor de monumentale schildering.

Albrechts groot tafereel, 'Hoe Flips de Schoone trouw zwoer aan de Keuren van de Stad Veurne', en de geheele reeks van niet minder dan elf groote voorstellingen, door hem van 1890 tot 1900 uitgevoerd op de wanden van het Brugsch Stadhuis, overtreffen in menig opzicht al wat Guffens en Swerts, Pauwels, Lagye, Cluysenaar, Hennebicq, van der Ouderaa, Ooms en de Lalaing in dien aard schilderden.

Van Juliaan, die door de stad Brugge geroepen werd, het werk van zijn overleden broeder te voltooien, kennen wij, in dit vak het groote dekoratieve stuk uit het Antwerpsch Gerechtshof: 'Te Antwerpen zijn alle burgers vrij en zijn er geen slaven.'

Karel Ooms moge nog zoo ongelijk zijn, op verschillende tijdstippen van zijn loopbaan leverde hij ontegenzeggelijk schilderwerk.

1) Brusselsch Muzeum, 'De Herders te Bethlehem', ook bekend als 'Het Kerstliedje'.
2) Schetsen hiervan in 't Muzeum voor dekoratieve Kunsten, Brussel. Des te kostelijker deze schetsen, daar, eilaas! de muurschilderingen - echte fresco's - tijdens den oorlog vernield werden.

Zijn ‘Alva’ en zijn ‘Verboden Lektimr’[1] behooren voor al wie onpartijdig kan en wil oordeelen, tot de degelijkste dingen, welke het historisch vak na Leys en Lies opleverde. Het zijn eenvoudig gedachte, maar ondanks dien eenvoud breed-synthetische bladzijden, die, door de kracht van de uitvoering even goed als door de emotie, die zij opwekken, de voorkeur verdienen boven tal van figurenrijkere voorstellingen als b.v. de toch wel verdienstelijke ‘Hendrik IV te Kanossa’ van Cluysenaer en andere werken, die destijds hooger geprezen werden dan Ooms' bescheiden stukken.

Ook van het kleiner aantal zijner religieuze schilderijen is het mij aangenaam een enkel haast on voorwaardelijk te kunnen prijzen.

‘Jezus en zijn Discipelen op het Meer van Galilea’ is niet alleen het allerbeste, dat hij in dat vak voltooide; het is een bladzijde vol grootsche en ware poëzie, met iets en zelfs nog al veel van die overweldigende fantazie, welke men in den slecht schilderenden Böcklin bewondert. Het meer, waarboven een onheilspellend zwerk zwalpt, nachtelijk zwart, hoog en dreigend, enkel op één plaats zilverwit verlicht door een straal der onzichtbare maan, heenglurend door de wolken. Klein dobbert het vaartuig aan, waarrond als slangen de wateren opkrullen, en alleen de blondharige Rabbi lost zich, wat heller, onder zijn gezellen af. Een arbeid van werkelijke dichterlijke emotie.

P.J. van der Ouderaa en Willem Geets waren in de allereerste plaats mannen van smaak en ontwikkeling. Nooit zette'n zij zich aan den schilderezel, zonder voorafgaandelijk een interessante, wij zouden haast zeggen: lezenswaardige stof uitgekozen, en zich afgevraagd te hebben, hoe zij deze stof het fraaist en volledigst, maar ook het litterairst zouden behandelen.

Hun smaak veropenbaarde zich niet alleen in de wel eens gezochte keuze der kleuren, den sierlijken vorm van gewaden en meubelen, het zeer te pas aanbrengen van menig klein détail, maar tevens in de liefderijke, meestal te angstvallige zorg, waarmede elk lijntje getrokken, elk plooitje gelegd, elk toetsje aangebracht werd.

P.J. van der Ouderaa (1841-1915), die misschien ongelijk had, al valt het op zichzelf te waardeeren, op meer gevorderden leeftijd, namelijk rond 1890, zijn kleuren te willen temperen naar meer moderne opvattingen, voltooide meer dan één historisch of

1) Brusselsch Muzeum.

godsdienstig tafereel van onbetwistbare verdienste, waaronder ik gaarne vermeld zijn voor het Antwerpsch Gerechtshof uitgevoerd verdienstelijk doek: ‘Antwerpsche Poorters kunnen alleen door Antwerpsche Rechters berecht worden’, en vooral zijn diep gevoelde ‘De Smartenmoeder en Joannes’ en ‘De H. Familie te Nazareth’, twee werken, die - zij 't ook in een anderen trant en in een meer moderne gamma - geenszins verbleeken bij zijn uitnemenden ‘Mondzoen’ (1879).

Naar mijn meening zijn de beste stukken van Willem Geets (1838-1919) juist die, waarin hij die groote bezorgdheid, om toch wat schoons, wat oogstreelends voort te brengen, het allerminst poogt te verbergen: ‘De Bekentenis’, 1872, ‘Joanna de Zinnelooze’ (1876)[1], dit tweede zeer merkwaardig door de prachtig verzorgde kleedijen - ‘Barbara Blombach’ (1885), ‘De Les van den Nar’ (1855), ‘Rouwbezoek’ (1888) en ‘Verloren Moeite’, kan geen oprecht kunstbeoordeelaar zonder voldoening beschouwen.

En toch, wanneer ik de schilderijen der laatste dertig jaren vergelijk met die, welke tusschen 1868 en 1890 ontstonden, moet ik onder meer dan één opzicht deze boven gene stellen. Noch voor de zeker rijpere tekniek, noch voor het misschien volmaakter koloriet blijk ik ongevoelig; doch het eigenaardige delikate bijsmaakje, dat een vrij wat stouter ouderwetsch-zijn de eerste stukken bijzette, ontbeer ik hier zeer tot mijn spijt.

De zeven of acht stukken uit het leven van Joanna van der Ghinste, het Oudenaardsche volksmeisje, door Geets met evenveel voorliefde als poëzie behandeld, zijn in dit opzicht, met ‘De Bekentenis’, zijn beste dingen.

‘Karel V met Joanna bij de Wieg huns Kinds’ (1870) was misschien zijn meesterstuk: dat was gevoelde en gevoelvolle kunst, eenvoudig als een gotisch altaarpaneel, en psykologisch diep en waar.

Rond 1880-85 scheen het, een korte spanne, als zou voor de religieuze en historieschildering een nieuwe Lente aanbreken.

Eenige begaafde jongeren, debutanten nog daaronder, beproefden het, deze onder den invloed van Bastien-Lepage (‘Jeanne d'Arc et ses Voix’), een tweede onder dien van Fritz von Uhde, een derde, gedreven door eigen impulsie, het theatrale, overeenkomstelijke, overspannen stijve, dat het vak zoo licht aankleeft,

1) Antwerpsch Muzeum.

te vernietigen of ten minste te verminderen door een soort van verzoening met de volkszedenschildering, het nastreven van een eenvoudiger insceneering, van inniger en warmer menschelijkheid.

Grootendeels aan eigen aandrang gehoorzaamde zeker Graaf Jacques de Lalaing, toen hij, in 1884 en 1885, deze twee reusachtige tafereelen voltooide, die toen algemeen opzien baarden en van hun schepper verwachtingen deden koesteren, welke hij niet geheel verwezenlijkte,' De voorhistorische Jager'[1)] en 'Voorhistorische Kampioenen.'

De invloed van den toen in België zeer gevierden Franschman Cormon moge aan het ontstaan van deze monumentale schilderijen niet geheel vreemd zijn geweest.... Werk van grooten stijl zijn zij daarom niet minder.

Een overweldigenden indruk van brutale waarheid en grootsche poëzie tegelijk maakt op den toeschouwer die machtig gespierde jonge wilde, die, in zijn hol gezeten, te midden van een vijftal reusachtige honden, met geen andere werktuigen dan zijn eigen mond, handen, voeten, zich een boog vervaardigt.... Het koloriet moge al even weinig rijk en stout als nieuw zijn! Het doet, wat het doen moet en laat, trouwe bondgenoot van een met zeer veel kunde aangewend licht, den voortreffelijken onberis-pelijken bouw van mensch en dieren uitkomen.

Ook 'De Kampioenen' zijn machtig werk. Verbeeld u een bronzen groep, beeldhouwwerk van een Michel Angelo b.v., voorstellende twee op reuzenpaarden zittende naakte Titanen, die malkaar in wilden kamp omarmen. Ziedaar, in twee regels de beschrijving van deze eigenaardige schepping, door den schilder naar een wassen maket van eigen maaksel uitgevoerd.

De kleur is, wat zij alleen kon en moest zijn, die van het brons. Doch, wat een kracht, wat een beweging in die figuren! Rafaël noch Rubens ontwierpen edeler, machtiger ros dan het op zijn achterpooten steigerende dier! Met welke maëstria is het figuur geteekend van den eenen ruiter, die zich, met een stout gebaar, vooroverbukt naar zijn vijand!

De Lalaings 'Kampioenen' bezitten evenveel, ja meer uitsprong of reliëf dan menig beeldhouwwerk.

Léon Frédéric, die tot wel rond 1876 of 77 onder Lepages invloed zou blijven, behandelde, in 1880 of '81, 'De Legende van

1) Brusselsch Muzeum.

S. Franciscus van Assisi' in een drieluik, dat, met zijn hoeveelheid kleine figuren van menschen en allerlei gedierte, spelemeiend of biddend te midden van een weelde van bloemen en planten, alles met de meeste nauwgezetheid tot in de onderdeelen afgewerkt, aandeed bijna als het werk van een quattrocentist.

In 1883 verscheen Gustaaf van Aises 'Sint Lieven, de Apostel van Vlaanderen[1)]'. Door den algemeenen kleurtoon opvallend verwant met de toen bij zoovele jongeren zoozeer bewonderde werken van Bastien Lepage, gaf het groote, heldere doek een samenstelling te zien van buitengewonen eenvoud, wars van den heelen rommel van vooreeuwsche wapens, kostumen, instrumenten, meubels, enz., waarmee de groote kunst zoo gaarne pronkte.

Alleen de apostel, natuurlijk in bisschoppelijk ornaat, ziet er uit als een historisch figuur; de hem omringende boeren en herders van verschillenden leeftijd zijn menschen zonder meer.

Dit was beter dan antikwiteiten! Het was gevoel, leven, natuur.

In 1884 trad van Strydonck op met zijn 'Tobias'-drieluik, voorstellende het vertrek van den jongen Tobias, de vangst van den visch, de genezing van Tobias' blindheid. Zonder zich te storen aan archeologie of ethnografie, verplaatste van Strydonck de drie epizoden uit het Boek Tobias in onze Vlaandersche gewesten. Het middenstuk: een hoeve, omgeven van een netjes verzorgden moestuin, zooals men er in de omstreken van Brussel overal te zien krijgt; de linke vleugel: dezelfde woning, op den dorpel waarvan vader en moeder hun op reis gaanden zoon, een kind bijna, vaarwel roepen: lentegroen siert het veld; witte bloesems bloeien op de boomen en gele en roode kelkjes wiegelen in 't gras!

De aartsvader en zijn echtgenoote zijn nauwelijks geïdealizeerde ouderlingen uit Vlaanderen! De Adonis-schoone reisgezel van zijn zoon is, ondanks den nimbus om zijn hoofd, niets anders dan een menschenkind zonder meer.

Van de al meer gevorderde en gerijpte ouderen, rond denzelfden tijd, steunden de beweging, elk op eigen trant, de gebroeders de Vriendt, Albrecht door een duidelijker, krachtiger toeleg op syntheze en stijl: 'Paulus III vóór Luthers Beeltenis'[2)], Ju-

1) Gentsch Muzeum.
2) Antwerpsch Muzeum.

liaan door een verdichterlijken van zijn onderwerpen, gepaard met een verplaatsen van deze in het werkelijke leven van het Westen of zelfs het Oosten van heden: ‘De Herders te Bethlehem’, ‘Maria en de Evangelist Joannes’. Het eerste van beide is zoo goed als populair; maar ook 't ander is een werk vol ware ontroering. In Syriesche dracht, den tulband op het langgebaarde hoofd, zit op een open terras, met uitzicht op Jeruzalem, de stilaan oud-wordende apostel. In droeve droomen verdiept Maria. Achter beiden, in het zijig-stemmig donkerblauw van den nacht zacht weggedoezeld de Olijfberg, Golgotha, de tempel, de stad. Verscheidene dezer werken, heel zeker daaronder die van de beide de Vriendts, Frédéric, van Strydonck en één van de Lalaing, prijkten in diezelfde XXXIIIe driejaarlijksche te Brussel, 1884, waarin ook ‘De Pest te Doornik in 1092’[1)] van Louis Gallait voor 't eerst gezien werd.

Welsprekender dan ooit te voren werd, door de eenvoudige vergelijking van deze vier werken onderling, al het bombastisch valsche, de theaterachtige kunstmatigheid, de deerlijke leêgheid van de eens officieele en akademische richting bewezen.

Hoe oneindig hooger stond dan niet, als kunst, wat een veel dieperen blik gunde niet in het innigste leven van de ware, onverbloemde historie het simpele genretafereel van Felix-Julien ter Linden, ‘In 1793’ getiteld! In een hooge, ruime, adellijke, o! zoo eenzaam-ledige zaal met zware arduinen schouw en witte wanden, waarop twee portretten van patriciërs zich af lossen, zit, spinnend en denkend, een oude dame, geheel alleen.... Al het weemoedvolle en vergeefsche na- en weerverlangen van een voor eeuwig bezweken regiem, van een voor eeuwig verzonken samenleving. Geschiedenis, herleid tot haar eenvoudigste uitdrukking, essence van geschiedenis en juist dáárom zoo intens werkend op ons gevoel. Overigens, gedaan met ware meesterschap.

Het ware al te zeer onbillijk, zoo ik hier niet gewaagde van een kunstenaar die, van omstreeks 1886 tot 1900 vrij geregeld deel nam aan onze driejaarlijksche tentoonstellingen en wiens werk en werkwijze tot heden toe in den meest uiteenloopenden zin besproken worden, namelijk Henry de Groux, den jongsten zoon van den grooten en gevierden Charles.

1) Brusselsch Muzeum.

Henry de Groux mag noch kan men doodzwijgen, wanneer men degenen herdenkt, die de historieschildering hebben pogen te verjongen.

In 1886 stelde hij ten toon ‘De Processie van den H. Kolumbaan’, een bijna reusachtig, zeer eigenaardig, eenigszins zonderling tafereel, waarin de nog zeer jonge durver en zoeker in een onwezenlijk, als gedroomd landschap, vóór ons liet verschijnen, neen, opschemeren als door een dunnen nevel, een drukke schare geloovigen van elken stand, aangevende van elk figuur nauwelijks iets meer dan de essencieele lijnen van het silhoeët, versmeltende alles in een harmonie van bleeke, waterachtige tonen, - een geheel, dat men wel had kunnen vergelijken met zekere figurenrijke werken van Derkinderen.

Eenige jaren te voren, in 1880 meen ik, had Henry de Groux, onder den gezamenlijken titel: ‘Waterloo’, tentoongesteld drie ‘droomgezichten’, - hij duidde ze zelf aldus aan: ‘Trois Rêves après la Bataille’, - met name ‘De Molen te Fleurus’, ‘De Weg naar Mont-Saint-Jean’, ‘De holle Weg te Ohain’: vizioenen van bloedstorting en moord, zooals weinigen er ooit vermochten te scheppen, nachtmerries van een, jawel, overspannen fantazie, die te weinig rekening had gehouden met waarheid en werkelijkheid, ten minste met het mogelijke en waarschijnlijke. Maar hoe aangrijpend van menschelijkheid waren deze vizioenen niet en wat een ‘frisson nouveau’, echter dan die, welken Mirbeau prees in Maerterlincks ‘Princesse Maleine’, ging er van uit. Een ‘Optocht der Boogschutters van Machelen ‘, een reuzendoek van 14 m. in de breedte en 3 in de hoogte, volgde in 1889. Dit werk was de ‘clou’ van het jaarsalon van ‘De Twintigen’ en het is mij nog heden onverklaarbaar, hoe dit buitengewoon merkwaardig gewrocht niet even goed als Frédéric's ‘Leeftijden van den Landman’ voor een onzer muzea werd aangekocht.

Het was, - want, naar het schijnt, bestaat het niet meer! - in een zeer sober, bijna uitgewischt landschap, de in alle opzichten aangrijpende voorstelling van het hoofdoogenblik eener hedendaagsche Vlaamsche kermis: de processie, groots en plechtig voorbijstoetend over een kerkhof, rond de met een Kalvarieberg en een Hel opgedirkte Kerk.

In 1890 volgde zijn, bij de opening van de toenmalige Driejaarlijksche, door haast de geheele toegestroomde menigte van....

Brusselsche en eldersche estheten en intellektueelen op wreedaardig spotgelach onthaalde' Kristus, den Volke vertoond'. Van architekturale motieven geen spoor! Ja toch.... Van het pretorium ziet men een stukje kroonlijst in een niet te omschrijven stijl.... De legendarische pui, waarop de Man der Smarten staat, is geheel onzichtbaar, zoo hoog zwol en zwalpt nu de vloedgolf van het 'plebs'.... En de Zoon des Menschen staat, neen, zwijmelt, suizebolt, valt, leunend met den rechten schouder tegen den linken van een woest-uitzienden, gehelmden en geharnasten Romeinschen soldaat, terwijl, links van Hem, een getulbande beul, die met zijn plompe rechte de touwen vasthoudt, waarmede de polsen van Jezus zijn aaneengebonden, Hem met de linke aantoont en met wijdopen muil beleedigingen uitbraakt. Star, in het bleeke baardelooze gezicht van den Heiland, de uitpuilende oogen. In zijn rechte beeft de riettwijg. De spotmantel, dien men hem heeft omgehangen, handen van mannen, wijven, kinderen, rukken er aan, evenals zij trekken aan de koorden, waarmee zijn wit onderkleed is rond zijn lijf gebonden. En hij verdwijnt bijna, verzinkt, gaat te loor, als een waardeloos nietig 'iets', dat bijna een 'niets' is, vóór en in de wild op hem aanzwellende, aanschuimbekkende stormzee van mannelijke en vrouwelijke furiën, van kinderen-harpijen, die, met verwrongen monden, huilend, scheldend, vermaledijdend, dreigend, de sterke of zwakke armen en gebalde vuisten naar hem uitsteken. Op den voorgrond bezwijmt, achterovervallend met neergolvende lange haren, een koertizane, - Magdalena! Op den achtergrond, van af de plaats, waar de beul Kristus geboeid houdt, tot aan den uitersten rand van het tafereel, zitten, met bepluimde helmen en geharnast, onder vlaggen en standaarden, hoog op witte of zwarte paarden, onverschillig, plichtmatige toeschouwers, Romeinsche soldaten. Achter hen, in het midden, op een dreigend-zwarten hemel, een ladder en drie kruisen, op het middenste waarvan: INRI[1)].

Den heugelijken dag, waarop dit tafereel van gloeiende verontwaardiging door het plebs der estheten en dilettanti uit Beulemansgrado werd bespot als nooit in een vroegere tentoonstelling een ander kunstwerk, zal Henry de Groux, - ik zie hem nog

1) Ik schrijf dit alles uit het geheugen, daar ik op dit oogenblik geen lichtdruk van het werk bezit. En 't is 30 volle jaar geleden. Men vergeve 't mij, zoo deze, mijn 'reproduktie' met woorden geen volstrekt getrouwe 'foto' is....

staan naast zijn ‘uitgefloten werk, bleek, ontdaan, verbijsterd van onbegrepen zijn, - zich zeker wel eenigszins gevoeld hebben als een anderen, den sjacheraars en farizeeërs der kunst en kunstkritiek voorgeworpen en prijsgegeven ‘Ecce Homo!’

Wat mogen al deze werken, wat de Groux’ ‘Terugkeer uit Rusland’; wat ook zijn tooneelen uit het dagelijksch leven, zijn ‘Jaarmarktgasten’, zijn ‘Paljassen’, zijn ‘Gansrijders’, zijn ‘Doode Jurgen Faas’ (naar de novelle van Georges Eekhoud) geworden zijn?

Ik weet het niet! Maar dat de tijd hier onrecht en groot onrecht pleegde tegenover een waarlijk bezielden kunstenaar, dat zou ik niet willen verzuimd hebben, hier luide en verontwaardigd te getuigen.

Hier is het de plaats, om eenige waardeerende regelen te wijden aan een laatste evolutie, welke zich voordeed in de religieuze schildering en reeds in feite voorbereid was door den in de jaren 1880-1890 in België zeer gevierden Fritz von Uhde en aangekondigd door stukken als ‘Kerstliedeken’ van Juliaan de Vriendt en, - veel luider en beslister -, door het hierboven besproken schilderij van Henry de Groux.

‘Vermenschelijkt’ als zij nu was, liep de religieuze schilderkunst gevaar, haar kenmerkend ‘godsdienstig’ karakter te verliezen - zooals het inderdaad in Frankrijk het geval was - men denke aan Tissot en Béraud - en in den dienst te treden van een zuiver politieke of maatschappelijke leer, een tendenz.

Voor dat gevaar kon haar alleen datgene vrijwaren, wat, inderdaad, in de XVe en XVIe eeuw onze Primitieven in zoo hooge mate had bezield, ‘het mystieke gevoel’.

De eerste, die er, na eenige jaren van tasten en beproeven, in slaagde godsdienstige onderwerpen ‘mystiek’ te doorvoelen, was de te Rotterdam in 1856 geboren Jakob Smits.

Men heeft zekere van zijn tafereelen wel eens van al te nabij verwant genoemd met gelijk waardige voorstellingen van von Uhde.

Dit mag in zooverre waar zijn, als ook Smits den Heiland laat optreden te midden van de wroeters en slavers van onzen tijd, ‘in casu’ de boeren en boerinnen van het stille Achterbosch-bij-Mol, waar hij sedert haast veertig jaar verblijft. Doch daartoe beperkt zich dan ook de geheele verwantschap! Zijn uiterst eerlijke en robuste, op geen rafinnementen berekende, haast primitieve kleurbehandeling, met, als welbewust vooropgestelde bedoeling,

vooral het licht rijk en zuiver weer te geven, onderscheidt hem reeds opvallend en geheel tot zijn voordeel van de meestal kleurarme schilderijen van den Beier. Maar nog veel meer onderscheidt hem van dezen zijn veel dieper menschelijk en vaak door ongehuichelde kristelijke mystiek geadeld en verheerlijkt gevoel. Eenigevan zijn schilderijen en akwarellen, o.a. die, waar hij ons Kristus toont, mede-aanzittend bij het maal van nederige heidebewoners of ontvangend, in den naren rooden schijn van den avond, den kus van den verrader, bekleeden in onze moderne kunst een geheel eigen plaats. Zij zijn niet meer de voorstelling van een gegeven uit Kristus' leven, b.v. het laatste Avondmaal of Judas' verraad,- maar veeleer symbolen van die epizoden, of, juister, van wat zij in ethisch opzicht beteekenen, b.v.: door zijn leer van nederigheid en liefde is de Heiland steeds aanwezig in de woningen der arbeidenden ook van dézen tijd; valsche vriendschap zal te allen tijde het wapen zijn, waarvan laag-staande huichelaars zich tegen veel hooger-staande menschen bedienen.

Een van Smits' behandelingen van 'De Judaskus'[1], een akwarelteekening van niet groote verhouding, is wellicht het volmaakste, wat hij zelf en wat de geheele religieuze schildering sedert 1900 opleverde.

Minder symbolisch, maar niet minder innig menschelijk zijn een aantal ontwerpen, welke de Mechelaar Alfred Ost, geboren rond 1880, in de jaren 1910-1914 uitvoerde, zonder er behoefte aan te hebben, ze aan het publiek te vertoonen. Hoogstens een tweetal, een voorstelling van 'Het laatste Avondmaal' en een van 'Het Overbrengen van Kristus naar het Graf', stelde hij ten toon. Voor het eerste werk vond de kunstenaar typen van plebejers, toonbeelden van dwepend geloof en hartstochtelijken wil; voor het tweede expressies, houdingen en gebaren, die het summum van menschelijke ellende en deernis uitdrukken.

Het ware te wenschen, dat de thans in de volle vaag des levens staande kunstenaar opdracht kreeg, zijn ontwerpen voor een kerk of een kapel uit te voeren. Dat hij eerst dan de volle maat zou geven van zijn zeer groot talent en werk leveren van wezenlijke, ja, ongemeene waarde, daaraan kan nauwelijks getwijfeld worden.

Dit voorrecht viel intusschen wel te beurt aan een anderen

1) Verzameling van den heer Mr. Burthoul, advokaat, te Brussel.

jongen Vlaming, die zich, in de laatste vijf jaar, na een lange periode van in stille afzondering, maar in noesten en onverdroten arbeid gesleten voorbereiding, tot een reeds gevierd artiest ontwikkelde, met name den op 4 April 1883 te Gent geboren en sedert jaren te St. Martens Laathem verblijvende Albrecht Servaes.

Zal hij hier in het Zuiden, evenals Jan Toorop, de veel oudere, in het Noorden, een nieuwe herleving van de religieuze kunst bewerken? Dat het behandelen van godsdienstige onderwerpen bij hem zoo goed als een natuurlijke roeping is, blijkt overtuigend uit het dubbele feit, dat hij van eerst af bij voorkeur door gebeurtenissen uit het Nieuwe Testament werd aangetrokken, en dat hij, waar hij landelijke tooneelen schilderde, ook deze in een uitgesproken religieuzen geest opvatte (o.a. 'Begrafenis van arme Lieden', 1909, 'Bezoek', 1911, 'De Stervende', 1912).

Evenmin als welk kunstenaar ter wereld zal Servaes, die, overigens een uiterst bescheiden, ofschoon zeer zelfbewust man is, beweren, dat hij zuiver oorspronkelijk en absoluut zelfstandig is. Hij mag nog zooveel te danken hebben aan zijn inwendige stemmen, zijn aangeboren neiging; evenzeer als de schriften der groote mystieken, waarin hij zich zoo gaarne verdiept[1)], heeft de kunst van den beeldhouwer-teekenaar G. Minne en van Jakob Smits invloed op hem geoefend. Die invloed reikt echter niet verder dan tot de uitwendige inkleeding van zijn onderwerpen; zij beperkt zich tot zekere eigenaardigheden in de teekening, de samenstelling. Het innerlijke van zijn opvatting en het uitdrukkingsvermogen van zijn gezichten en gebaren zijn wel degelijk zijn eigendom.

Door het innerlijke komt Servaes, ondanks het bij uitstek moderne van zijn vormentaal, het lyrisme der Primitieven, althans der meest lyrische en uitbundige onder hen, nabij. Als de Primitieven drukt hij in de eerste plaats zielstoestanden uit. Doch, waar de middeleeuwsche meesters het menschelijk dramatische in hun religieuze kompozities wisten op den voorgrond te brengen, - ik denk aan van der Weyden, Bouts, Metsys, - daar is hij, hun late volgeling van heden, ondanks zijn zeer gedurfde lealiteit, er veel meer op uit, de mystieke idealiteit, het innig religieuze, het bovennatuurlijke, het goddelijke in het menschelijke te

1) Wij vermoeden o.a. die van Katarina van Emmerick en van zekere achttiende eeuwsche heden nog weinig bekende Vlaamsche kloostermystieken....

doen uitstralen. Naar mijn oordeel is hij dan ook veel nader verwant met den zeer grooten Mathias Grünewald dan met de Nederlandsche Primitieven.

Stukken als ‘Kerstnacht’, 1917, ‘Kristus gedoopt’ en ‘De Engelsche Boodschap’, 1918, ‘Doode Kristus’ en ‘Pieta’[1], 1920, en vooral ‘Dood van de H. Terezia’[2] uit hetzelfde jaar, en overigens de geheele kruisweg van veertien staties, beide in de van nu af beroemde kapel der Karmelieten, te Oude God bij Antwerpen, zijn niet het werk van een met veel letterkunde gevoed ideoloog, maar dat van een echt raskunstenaar, die streeft naar uitdrukkingsvolle lijnenrhythmiek en naar grootsche monumentaliteit.

Teekenend voor de kunst van Servaes acht ik de volgende regelen uit een aan mij gerichten brief: ‘God en de Natuur zijn mijn eenige leermeesters.... Naarmate mijn ziel klimt, klimt ook mijn werk.... Aan ieder werk besteed ik mijn beste krachten in diepen eerbied en grooten deemoed voor het grootsche onderwerp, om het even of ik het vond in de Evangeliën of in de levens der Heiligen of in de Natuur en den omgang met de menschen.... Ieder van mijn werken moet zijn en is een gebed van liefde en van geloof!’

Zooals Albrecht Servaes ‘werkt’, werken alleen de allerbesten. Voor elk nieuw schilderij teekent of schildert hij een geheele reeks ontwerpen en studies en geen dezer schetsen, die niet, straks, het hare bij draagt tot het tot stand komen van het geheel. Hoe moeilijk hij zich zelf bevredigt, blijkt reeds hieruit, dat hij soms eenzelfde onderwerp, in een zelfde spanne tijds, verscheidene malen behandelt. En toch streeft hij er, in elke dier proeven naar, om het onderwerp zoo mogelijk te overwinnen, te vernietigen.

Zoo ontstonden in 1919 niet minder dan tien onderscheiden ‘Pieta's’.... De teekeningen, welke hij van 1916 tot 1920 vervaardigde voor zijn twaalf tafereelen, waarin hij ‘Het Leven van den Landman’ poogde samen te vatten, zijn even voortreffelijke kunst als de schilderijen zelf. Zoo ook de zeven teekeningen uit 1918 gewijd aan ‘De Passie van Kristus’.

Zeer bescheiden en roerend klinkt uit den mond van dezen rijk

1) Brusselsch Muzeum.
2) De Kruisweg is geen schilder-, maar teekenwerk.

begaafde de hoopvolle verzuchting: ‘Het beste hoop ik nog te mogen maken!’

Ook bij de voornaamste uitingen van de monumentale of dekoratieve historieschildering na Leys moet ik een poos vertoeven. Reeds herdacht ik, met passenden lof, wat V. Lagye, Jul. en A. de Vriendt, Louis Delbeke in dit vak voortbrachten, doch zeker stelde ik op verre na niet voldoende in het licht, hoe het werk van dezen laatsten, veel te weinig gewaardeerden en bekenden meester, niet alleen, door tekniek en opvatting beide, ten strengste beantwoordde aan al de eischen van de dekoratieve al fresco-schildering, maar daarenboven uitmuntte door een bizondere, den kunstenaar in vollen eigendom behoorende oorspronkelijkheid van teekening, stijl en koloriet. In deze onderscheiden opzichten overtroffen de fresco's uit de Iepersche Lakenhalle stellig en verre al wat van der Ouderaa, Ooms, Lagye, de Keyser, Guffens en Swerts, de beide de Vriendts, en.... zelfs Puvis de Chavannes ooit voltooiden.

Van Leys' invloed getuigen ook wel de vijf historische tafereelen, welke, onder Albrecht de Vriendts leiding, in 1898-99 voor en in de trapzaal van het Antwerpsch Stadhuis werden uitgevoerd door Piet Verhaert, Karel Boom, E. Farasyn, Emiel de Jans en Hendrik Houben.

Van deze voorstellingen waardeer ik ongemeen die van den eerstgenoemde: opvatting, stijl, teekening, alle gewild archaïstisch, herinneren zeer zeker aan Leys' glorieuze voorbeelden. En toch wist Verhaert eigenaardig en zich zelf te zijn, ofschoon hem door het bij voorbaat vastgestelde programma luttel bewegingsvrijheid gelaten was.

Verhaert weet ons niet alleen te verplaatsen in den behandelden tijd, dank vooral aan de voortreffelijk gevonden typen van mannen en vrouwen uit eiken stand, waarin hij zijn eigen opvatting van de goede lieden uit het begin der XVe eeuw belichaamde; hij slaagde er nog in, zijn werk aantrekkelijk te maken door het vinden en aanwenden van nieuwe, stoute, nu eens zeer fijne, dan weer krachtige, altijd verrassende tonen.

Ook Booms tafereel is verdienstelijk: ‘Antwerpens Beurs in 1582 geopend’. Uit de hier evenals in 't vorige stuk drukke menigte lost zich, minder archaïsch, doch met meer uitsprong, menig kranig figuur, meer dan een mooie karakterkop af.... Gebrek

van het geheel: een al te opvallende bontheid en een zwelgen in ondergeschikte bizonderheden, die 't groote geheel veel van zijn groots-heid ontnemen. Ik geef dan ook de voorkeur aan een drietal van de door denzelfden schilder voor het stadhuis van zijn geboorteplaats Hoogstraten in de jaren 1910-1918 uitgevoerde tafereelen, waarin veel meer gestreefd is naar grootschen eenvoud en synthezis.

Van geheel anderen aard en gehalte, produkt van een volstrekt anderen geest, is het werk van Emile Fabry, een in Walenland geboren, doch te Brussel opgeleid kunstenaar van groot talent.

Fabry is een geboren dekorateur, die, zoo een gelukkig toeval hem in een ander en grooter land had doen ter wereld komen, al lang, met al de glorie van een wereldfaam, fortuin zou verworven hebben.

Van ongeveer 1885 zond hij jaarlijks een aantal meest vrij groote kartons voor wandtapijten of ontwerpen voor dekoratieve tafereelen naar de tentoonstellingen van den Brusselschen Kunstkring ‘Pour l'Art’, zoodat hij, al werd hij van regeeringswege met geen enkele bestelling vereerd, ruimschoots gelegenheid had, zijn veelzijdige begaafdheid te veropenbaren. In al zijn werken verschijnt hij ons als een zoon van de Italiaansche Renaissance, min of meer misplaatst in het ijzeren tijdperk, waarin de Eifeltoren voor een kunstwerk gehouden werd. Met zijn geheele fantazie leeft hij in de heerlijke Helleensche Oudheid, in een wereld van zonnegoud en vorstelijk purper, bevolkt door de bevalligste figuren van de goden- en de fabelleer. Hij droomt olympische tafereelen, groepen en stoeten van goden en godinnen, van titanen en kuklopen, van muzen en graciën, die hij met strenge, doch bij uitstek harmonische lijnen en intense, aristokratisch zeldzame kleuren weet te omkleeden. Zijn tapijten wedijveren, wat samenstelling en koloriet betreft, met zeer veel van het beste, dat de Engelschen in dit vak leverden. Onder zijn schilderijen zou ik er kunnen aanduiden, die waard zijn, op één lijn gesteld te worden met geprezen werken van Watts, Burne Jones, Walter Crane. Zijn ‘Eiland Delos’ (1900) is een voortreffelijk beeld van het in de hoogste kunstgenietingen zwelgend Hellenen-volk. Al fresco uitgevoerd op eenigszins groote schaal, b.v. in de wandelzaal van een muzeum, zou dit gewrocht, waarvan elk figuur interesseert door gracie, bevalligen

zwier, gevoel en plasticiteit van vorm, houding, beweging, een grootschen indruk maken.

De te Gent geboren Montald is de ontwerper van een grootsch geheel van wandtafereelen, welke, naar zijn opvatting, zouden moeten plaats vinden in de wandelzaal van Balats prachtigen bouw, het huidige Muzeum van Oude Meesters te Brussel.

Een bizondere vermelding verdient het in alle opzichten meesterlijk plafond, 'De Rhythmus in het Heelal en in de Kunst', door Karel Mertens (1865-1919) uitgevoerd voor de nieuwe Vlaamsche Opera te Antwerpen naar een schema, gedacht en uitgewerkt door steller van dit boek. Dit is een schepping zonder weerga in ons land, uitmuntend door diepte van vinding evengoed als door macht en pracht van kompozitie en stijl.

Ook de tafereelen, door Graaf de Lalaing (1858-1917) in de jaren 1890-1894 uitgevoerd voor de eeretrap in het Brusselsch Stadhuis verdienen afzonderlijk besproken te worden. Zij verdienen dit én door hun goede, én door hun kwade hoedanigheden.

Deze laatste zijn het onvermijdelijk gevolg van het feit, dat de kunstenaar de hem voorgeschreven onderwerpen heeft uitgevoerd in zijn eigen werkplaats; dat hij ze, evenals vóór hem Pauwels de versiering van de Iepersche Hallen, heeft opgevat als 'schilderijen', in stede van dezelve in de te versieren lokaliteit zelf, en dus van meet af aan in de noodzakelijke verhoudingen van licht en donker, hoogte en breedte, te ontwerpen en aan te leggen.

De dekoratieschildering, in den eenen, waren zin opgevat, is gebonden aan geheel eigen wetten, door al wie gezond denkt heel gemakkelijk uit haar bizonder doel en wezen af te leiden. Een muur, ofschoon versierd, blijft toch altijd een muur, en niet alleen zal men op zulk een muur niet alles voorstellen wat men wel zou voorstellen op een beweegbaar paneel of doek, maar vooral zal men, wat men eenmaal besloten heeft, erop voor te stellen, geheel anders teekenen en kleuren dan op een voor vrije afzonderlijke omlijsting bestemd tafereel.

Mijn eenige, maar voorname grief tegen het werk van de Lalaing is de boven aangehaalde. Omdat hij, zij 't ook na ernstige nauwgezette voorstudies, zijn schilderijen heeft voltooid in zijn atelier, voldoet hun kleur daar, in die eeretrap, lang niet zoo goed als de kleur van zijn beste, in allerlei tentoonstellingen geziene schilderijen.

De portretten, die hij daar aanbracht, die van Frederik van Marselaer, van Jan van Loquenghien, van Everaart 't Serclaes, zien er uit als portretten, opzettelijk weggenomen uit hun oorspronkelijke lijst, om hier te worden opgehangen.

Ook van de eigenlijke voorstellingen uit en de allegorieën over Brussels geschiedenis maken de meeste den indruk van atelierstukken. Zeer zeker: niet de eerste de beste voltooit zulke kompozities; men bewondert, zoowel in de 'savante' teekening als in de levendige groepeering, het machtige talent van den schepper van 'Een voorhistorisch Jager' en van 'De Lansiers'; doch de kwaliteiten, welke men hier te waardeeren krijgt, zijn al te zeer die van gewone muzeumtafereelen, niet genoeg die, ja hoegenaamd niet die van ware dekoratieve schildering.

Veruit het best geslaagd is, zonder twijfel, de versiering van de koepel.

Een reusachtig belfroot, in Romaanschen stijl, lost zich af op een grauwkleurigen hemel, waarop, als onweêrszwangere wolken, allerlei fantastische wezens aandraven. Deze monsters: de geesten van Oorlog, Pest en Hongersnood, fladderen, met dreigende gebaren, rond den toren, zinnebeeld der Gemeente, doch worden door den Aartsengel Michaël en zijn gezellen bevochten en tegengehouden. Poorters en poorteressen, in middeleeuwsche kleederdracht, verschuilen zich, huiverend van angst, achter de bouten en kanteelen van het belfroot.

Zooals men ziet een zeer gelukkige allegorizeering van de aloude bede, prijkend, tot vóór luttel jaren, onder het O.L. Vr.-beeld op het oude Broodhuis: 'A peste, fame et bello, libera nos, Maria pacis.'

De teekening van dit gedeelte is in ieder opzicht merkwaardig: sommige figuren, verkort gezien, zijn verrassend van leven en beweging.

Ongelukkig valt het den toeschouwer niet al te gemakkelijk, deze mooie kompozitie te genieten. Er is haast geen plaatsje te vinden, van waar men ze anders dan met ver achterover liggend hoofd beschouwen kan. De beide andere tafereelen zijn betiteld 'Pro aris et focis' en 'Pax civitatis'. Dit laatste stelt voor een middeleeuwsche markt, met uitzicht op een havenreede; het andere de bloedige overwinning van geharnaste patriciërs en ridders door met bloed bespatte gemeentenaren.

Wat de kleur betreft, voor een schilderij uitmuntend, voor deze trapzaal te dof, te stil, te eentonig. Zij zingt mij niet genoeg! Kortom, zeer verdienstelijk werk, doch als muurversiering werk van minderen rang van een artiest, die ons gewoon maakte aan ‘van 't beste’.

Ook de Luikenaars Emile Berchmans en Auguste Donnay, de Brusselaars Jean Delville, Ciamberlani, Auguste Le Vêque, F. Khnopff, Paul Cauchie, de Antwerpenaars Emiel Vloors en Victor Hageman, bewogen zich, in de laatste 20 jaar, even ongelijk van verdienste als in zeer uiteenloopende richting, doch dikwijls met groot talent, op het veld der monumentale versieringsschildering. En zekere reeks wandschilderingen, waarin de talentvolle Karel Doudelet, van Gent, de welbekende teekenaar van zoo vele welgeslaagde boekverluchtingen en ex-librissen, in een zaal in de woning van mevrouw Maeterlinck, eenige tooneelen uit ‘La Princesse Maleine’, het eerste sprookjesdrama van haar zoon Maurice illustreerde, mag hier, om zijn sobere uitvoering en zijn streng-logische architektonische opvatting ook wel herdacht worden.

Hoofdstuk VI.
Afwijkingen. - Eenigen.

'Uitzonderingen bevestigen den regel.'

Vooraleer ik mij nu met de derde ontwikkelingsperiode van onze Vlaamsche Kunst, of, juister gezegd, van onze Vlaamsche figuurschildering sinds 1830 bezighoud, komt het mij wenschelijk voor, nog een oogenblik te verwijlen bij eenige mannen van onloochenbare beteekenis, wier werken moeilijk tot een van de bewuste drie richtingen terug te brengen zijn: Madou (1796-1877), Wiertz (1806-1865), Alexander Thomas (1810-1894), Karel Verlat (1824-1890), Florent Willems (1823-1906), Louis Dubois (1830-1880), Willem Linnig Jr. (1842-1890), Fernand Khnopff (geb. 1858) en een paar anderen.

Op de antiek-klassieke richting hoef ik hier niet in te gaan. Weinigen hooren ertoe: P.O. Jozef Coomans (1816-1890), die, lang vóór Alma Tadema, maar op verre na niet met dezelfde verbazende, elken hoogleeraar en vakman beschamende archeologische wetenschap, evenmin met hetzelfde meer dan gewone talent van schilderen en vooral van teekenen, aan de Oudheid ontleende onderwerpen behandelde, - zie o.a. 'De Vriendschapsbeker'[1]; Stallaert (1825-1903), wiens 'Troja in Brand' en 'Dido's Dood'[2] in hun breede, bijna dekoratieve behandeling,, ondanks een niet te miskennen neiging tot het deklamatorische, evenals van Biesbroecks 'Orestes en de Furiën' en 'Aristogitoon en Bitoon', toch verdienstelijk mogen genoemd worden, terwijl van de lateren Montalds 'Opkomst van het Volk'[3] en vooral Delvilles 'School van Platoon' zeker niet zonder verdienste zijn,

1) Brusselsch Muzeum.
2) Brusselsch Muzeum.
3) 'Antagonisme' was de oorspronkelijke titel.

veel meer echter door samenstelling en teekening dan door het toch hoofdzaak blijvende koloriet.

Inzonderheid is het werk van den laatste in zijn welbegrepen, dekoratieve opvatting, zijn stijlvolle samenstelling, zijn wel niet Vlaamsche maar toch aangename kleur, ondanks zekere eentonigheid in de keuze van de typen, een schepping van onbetwistbare poëtische waarde.

Madou, die eigenlijk veeleer een grafisch kunstenaar was dan een schilder, - tot 1840 was hij zelf uitsluitend als teekenaar en akwarellist werkzaam - is best te beschouwen als een te laat gekomen, zij 't ook talentvol epigoon van zekere Vlaamsche genreen anekdotenschilders, - vooral van Teniers en Ryckaert. Wat hij, met het teekenstift, voortbracht in zijn rond 1835(?) verschenen ‘Physionomie de la Société en Europe depuis le XIVe Siècle jusqu'à nos Jours’, in steendruk uitgevoerd in de koninklijke drukkerij van Dewasme en Pletinck, en niet minder zijn kort na 1836 door de Brusselsche ‘Maatschappij van Schoone Kunsten’ uitgegeven ‘Scènes de la Vie des Peintres flamands et hollandais’, is zoowat schering en inslag gebleven van al wat hij later met het penseel uitvoerde[1]. Zijn gebreken zijn en blijven die van de andere genreschilders uit de jaren 1830-40: Ferd. de Braekeleer ‘De Schoolmeester’, 1836, ‘De Greef van Halfvasten’, 1839; I.J. van Regemorter, ‘De Bruiloft van Jan Steen en Grietje van Goyen’, 1836; I.A. de Bruycker, A.L. Hunin, J.B. Janssens, H. de Nobele, zelfs Dyckmans; en die zelfde gebreken vinden wij terug bij de latere epigonen van deze epigonen, van David Col af tot de gebroeders Portielje toe. Allen gingen en gaan zij heel zelden uit van werkelijk geziene dingen, maar meest van herrinneringen, behouden uit het werk van anderen. Zoo wordt hun observatie een ontleende, hun geestigheid een tweede-hands-geestigheid, hun vreugde en jolijt geveinsdheid, schijn en theater.

Misschien waren de besten van de geheele groep van Regemorter, althans zoo zijn ontwikkeling in later tijd in evenredigheid was geweest met zijn werken uit de jaren 1830-40, o.a. met ‘Oud Man en jonge Vrijster’, ‘Jong Meisje verrast door een Matroos’ en de reeds gemelde ‘Bruiloft van Jan Steen en Grietje van Goyen’; en Eugeen de Block, die, in het salon van 1836 een

1) Madou's ‘Physionomie’ bevat 15 platen. Het werk werd in het salon van 1836 bekroond.

‘Kermis in deOmstreken van Antwerpen’ tentoonstelde, waarin hij niet alleen voor zijn tijd modern wist te zijn door het aanwenden van het toenmalig kostuum, maar tevens ongeveinsde, oprechte, geleefde volksjolijt wist uit te drukken in een tooneel vol van alleen maar wat al te rumoerig bewegen!

Hoe jammer, dat geen dezer twee kunstenaars er toe kwam, de mooie beloften van die jaren te verwezenlijken.

De Fransche kritikus, Gabriel Séailles, heeft het volgende, ongemeen juiste oordeel over Madou en terzelfdertijd over de geheele groep, waarvan hij het centrum en het voorbeeld was, uitgesproken: ‘Madou s'est efforcé de retrouver le style de Teniers et des van Ostade, et il a pu croire qu'il avait réussi à rattacher ainsi, comme Leys, l'école nouvelle aux traditions du passé. Il a beaucoup de talent et les vingt tableaux qu'on expose[1)] ont vraiment l'intention d'être d'un gaité folle. Trop de talent, trop d'intentions, pas assez de génie.... Il faut que le rire monte aux lèvres sans qu'on y songe, pour qu'il se communique. L'effort pour être gai a quelque chose d'inquiétant comme la dissimulation d'une tristesse. Les paysans de van Ostade boivent, dansent, s'embrassent et se cognent pour leur plaisir, sans songer qu'on les regarde: les personnages de Madou ressemblement à des acteurs grimés qui ne s'amusent que pour amuser les autres. Ils jouent merveilleusement, imitent trés bien, mais ce n'est pas la vie, c'est la grimace de la vie....’

Het is zeker te betreuren, dat Madou zijn niet gering talent niet veeleer tot het weergeven van de op heeterdaad betrapte natuur heeft aangewend. Dat hij daarvoor was opgewassen, schijnen een zeer gering aantal van zijn werken te bewijzen, o.a. het in 1845 voltooide ‘De Verzoeking’ (La Tentation), ‘Een Rat! Een Rat!’ in de verzameling van wijlen Leopold II; ‘Het Vaderlandsche Lied’, nog uit 1871, destijds als n^{o}. 72 verkocht in de veiling van de verzameling der Gebroeders Delehaye, 18 Mei 1880, Antwerpen, al werken van wezenlijke verdienste en van onmiskenbare humoristische kracht. Overigens staat, in dit opzicht, Adolf Dillens (1821-1877), van wien zekere Zeeuwsche volkstypen, ofschoon eveneens veel te opgesmukt en te glad, toch heel wat nader bij de natuur zijn en vooral iets van de gezonde goede luim van het volk behouden hebben, stellig een eind boven hem.

1) Jubileumtentoonstelling van 1880.

Tusschen de opvatting van de Block en die van Madou hebben de latere geslachten overtuigd en zonder aarzelen de eerste verkozen.

Het aantal genreschilders, die hun toevlucht namen tot vooreeuwsche meubels en kleederen, nam af van jaar tot jaar. De meeste jongeren, slechts enkele van middelmatige begaafdheid uitgezonderd, veropenbaarden zich als overtuigde modernisten, evengoed wat betreft de kleurbehandeling als de keuze en inkleeding des onderwerps.

Dat alleen deze laatsten - o! nog geenszins altijd! maar dan toch nu en dan - ons iets nieuws te aanschouwen geven, springt in 't oog. Hoe groot hun talent, hoe bewonderenswaardig zelfs hun kunstvaardigheid weze, toch zijn degenen, die hun anekdotenhelden in een acht- of zeventiende-eeuwsch kostuum steken, er schier onvermijdelijk toe veroordeeld, ons in stede van levende wezens min of meer aardige popjes, in stede van natuur en werkelijkheid een min of meer theatrale konventie te vertoonen. Hun kunst is een kunst van lageren rang; het vak, dat zij beoefenen, is niet de schildering naar het leven, veel meer die naar de doode natuur; zij schilderen geen menschen, maar kostumen en meubelen, geen werkelijkheid, maar verzonnen theatertooneelen. Bij het beschouwen hunner tafereelen, - en van dezen regel zonderen wij enkel een of twee algemeen erkende meesters, voornamelijk Willem Linnig Jr. uit, - denkt men zelden of nooit aan oorspronkelijken, personeelen arbeid, maar veeleer aan kunstige kopieën van beroemde gewrochten, welke men vroeger reeds in een of ander muzeum bewonderd heeft. Als vanzelf wordt men er toe gebracht, hun proeven met de kleine wonderwerkjes van de oude meesters te vergelijken, en.... dat deze vergelijking juist niet ten gunste der ‘allerjongste navolgers’ pleegt uit te vallen, is toch op voorhand bewezen!

Een man van uitzonderlijke begaafdheden was zeker wel de trotsche, driftige Antoine Wiertz[1)], wiens muzeum te Brussel vóór jaren meer buitenlanders aantrok dan alle andere muzea van België te zamen. De beruchte uitvinding, waarvan hij zelf zoo hoog opgaf en zooveel goeds verhoopte, en die hij zelf ‘matschilderen’, ‘peinture mate’, doopte, laten wij hier liefst onbesproken.

1) Hij werd geboren te Dinant; zijn vader was herkomstig uit Rocroy.

Niet daarin ligt zijn beteekenis, evenmin als in zijn niet geslaagde poging, om Rubens als menschenbezieler en koloriest te evenaren.

Zijn beteekenis, ik zou haast zeggen, zijn overigens zeer relatieve grootheid, bestaat hierin, dat hij hier te lande de eerste was, die de kunst liet 'denken', haar met de betrachtingen van het steeds voorwaarts schrijdende menschdom bekend maakte en verzoende.

Volgens dezen wijsgeerigen romantieker had de kunst nog een hoogere en betere bestemming dan enkel een uiterlijke streeling van de zinnen, dan een uitsluitelijke, ofschoon zoo volmaakt mogelijke aanwending van vorm en kleur te zijn. Uitgaande van deze onomstootbare waarheid, dat de kunst tot den mensch spreekt, en dat zij ook op de ziel, op den denkenden, alles uitvorschenden en ontledenden geest en geenszins enkel op het gevoelig gemoed indruk kan teweegbrengen, kwam hij, natuurlijk niet dan bij middel van een vernuftig sofisme, tot het besluit, dat, om waarlijk menschelijk te zijn.de kunst als vertolkster van waarheden, als zedeleerares niet alleen mag, maar *moet* optreden.

Nu ligt in dit verheven pogen juist zijn grootste en grofste fout. Wiertz kwam er weldra toe, essencieel 'letterkundige' met wezenlijk plastische onderwerpen te verwarren en liep zoodoende te loor in het vervelendste van alle genres, in de halfslachtige didaktiek, de 'peinture écrite' of beter 'littéraire'.

Daarbij komt nog, dat zijn stukken op meer dan één plaats niet van duisterheid in de voorstelling, ja, zelfs van onklaarheid in de opvatting zijn vrij te pleiten.

Wiertz wist het evenwicht niet te behouden tusschen de diepte van zijn eigen opvatting en de betrekkelijk geringe middelen, die zijn talent hem ter beschikking stelde. Zijn kunstenaarshoogmoed ging zijn kunnen ver te boven. Lang niet altijd heeft hij de grenzen tusschen 'poëzie' en 'beeldende kunst', grenzen, door hun wezen zelf tusschen deze beide uitingen van het vernuft getrokken, geëerbiedigd. Vandaar, dat de bezoekers van zijn muzeum genoodzaakt zijn, een beschrijvend en opheldernd kataloog te raadplegen.

Doch ook déze fout heeft men overdreven, en niemand, die voor ontwikkeld man wil doorgaan, hoeft lang naar de filozofische beteekenis van verscheidene van zijn schilderijen als 'Un Grand de la Terre', 'Le Triomphe du Christ', 'Le Phare du Golgotha', te

raden of te zoeken. Deze schilderijen ten minste zijn, evenals zijn beroemd en imponeerend ‘Gevecht van Trojanen en Grieken om het Lijk van Patroklos’, even duidelijk uitgebeeld als diepzinnig en klaar gedacht en opgevat.

Ook de te Malmédy in 1810 geboren Alexander Thomas, leerling van von Schadow te Dusseldorf en van den jongeren van Bree te Brussel, is in zeker opzicht een geestverwant van Wiertz, ofschoon hij nooit onder diens invloed, maar veel meer onder dien van den Franschman Prudhon stond. Zijn werk mag evenmin als dat van de genoemden vrij zijn van rhetorika en gezwollenheid, zijn kleur nog zoo konventioneel en oppervlakkig, even aangrijpende dingen als ‘Judas bij Nacht op Kalvarieberg’ (1854)[1] werden er door de geheele inlandsche romantieke school na 1830 niet veel voltooid[2]. Thomas overleed in 1894.

Een schilder, die vooral in de jaren 1850-1870, zoowel te Parijs als in België, een ongeëvenaarden, en naar ons oordeel enorm overdreven bijval had, is de te Luik geboren doch te Mechelen in de kunst opgeleide Florent Willems, die van 1844 af tot zijn dood te Parijs verbleef. Door de keuze van zijn onderwerpen is Willems een genreschilder; door de wijze, waarop hij die onderwerpen behandelt, - geregeld laat hij zijn anekdoten spelen in de aristokratische, nu en dan ook in de burgerlijke wereld der XVIe eeuw, - is hij verwant met de historieschilders. Men zoeke bij hem niets van dien ‘frisson nouveau’, welken Leys aan de vertolking van het verleden wist te geven. Evenmin iets van die ‘transposition d’époque’, welke Gautier in den Antwerpschen kunstenaar roemt. Willems' personages zijn en blijven menschen uit zijn eigen tijd, met smaak gekozen en met uiterste zorg aangekleed, d.i. historisch gekostumeerde ‘modellen’. Maar hij weet aan die modellen ontegenzeggelijk den meest eleganten zwier, de meest gedistingeerde houding te geven; hij geeft aan de vleezen een oogstreelenden, satijnachtigen glans; hij wordt het niet moede de kostelijkste kostumes te schilderen in de rijkste en tevens de smaakvolste Louis XIII-salons en hij doet het met onbetwistbaar meesterschap.

1) Brusselsch Muzeum.
2) Het zou leerrijk zijn, Thomas' ‘Judas’ te vergelijken met Prudhons ‘Conscience ou Remords.’

Tot zijn beste schilderijen reken ik, in het Muzeum te Brussel ‘De Opschik van de Bruid’, ‘Het Feest bij de Hertogin’, ‘De Prentenliefhebbers’ en ‘De Weduwe’, deze beide uit 1853; ‘De Dame met den Bloemtuil’ en ‘De Handkus’, die beide tot April 1912 deelmaakten van de verzameling van Mevrouw Jan Cardon te Brussel, en ‘Het Toilet’ (1859) in de Akademie, S. Petersburg.

Moeilijk te rubriceeren is de te Brussel geboren, tot kunstenaar opgegroeide en ongelukkig veel te vroeg overleden Louis Dubois.

Zijn werken zijn niet talrijk; en onder dezelve zijn er portretten, zeegezichten, landschappen, stillevens.... Zijn kunst, die achtereenvolgens den invloed onderging van Couture en Courbet, vooral van Courbet, ontbeert die bizondere kenmerkende hoedanigheden, die van een schilderij doen zeggen: ‘Hoe Vlaamsch! Hoe Hollandsch! Hoe Fransch!’ Zijn kunst is noch Vlaamsch, noch Fransch, maar zij is en blijkt ‘kunst’ en steeds van werkelijk voortreffelijk gehalte.

Vroeger dan de meeste van zijn land- en tijdgenooten wist en durfde Dubois, als beslist aanhanger van het toen allermodernste ‘impressionisme’ op te treden. In de eenigszins pessimistisch gestemde tonenscala, welke hij van Courbet had overgenomen, schilderde hij, veel meer met breede, stoute vegen dan met toetsen, maar raak naar het leven, steeds goed in hun omgeving gesitueerde doode of levende dieren, handelende menschen of portretten van menschen. Men beschouwe, in het Brusselsch Muzeum, het eenige, waar werk van hem te vinden is, dat kranige ‘Portret van mijn Vader’, door Dubois uitgevoerd, toen hij pas 23 jaar oud was, of die ‘Ooievaars in een Landschap’, voltooid in 1858, in een tijd, toen onze meeste landschapschilders nog ofwel hun zoogezegde kijkjes in eigen werkplaats uit hun duim zogen of naar in de natuur gedane, soms frissche en fijngevoelde schetsen, tehuis haarfijn gedetailjeerde gezichtjes bijeenkleuterden, waarin ware natuur ver te zoeken is. Nog breeder dan ‘De Ooievaar’ is ‘De doode Reebok’ uit 1863, en ‘Visschen met Bijwerk’ uit 1874 is wellicht het kranigste stilleven, dat ooit een Belg, Vlaming of Waal, gelukken mocht.

Wat Dubois vermocht als marineschilder, van welke primordiale beteekenis zijn voorbeeld moet geweest zijn voor Artan, het werd ons duidelijk, toen wij, in April 1912, in de tentoonstelling, die de veiling van de verzameling van Mevrouw Jan Cardon

voorafging, mochten bewonderen een niet aanzienlijk, zoowat 80 × 46 cm. groot doek, voorstellende ‘Het Noordzeestrand bij laag Water’, een werk, dat, te oordeelen naar de kostumeering van een zestal dames en kinderen, tusschen 1850-1860 moet ontstaan zijn. Een zoo levende, ware zee had, vóór Dubois, wel niemand geschilderd, niet eens ‘gezien’.

En terecht mocht mijn nu betreurde vriend, Charles Léon Cardon, in het kataloog dier veiling het fijne stuk aldus beschrijven: ‘Une impression sereine et blonde de mer flamande, aux heures de la bonace, quand le vent léger fait jouer les prismes d'un ciel nacré, que le sable s'irise de petits micas et que la mer, au loin, se fleurit de tons de colchiques et de jacinthes comme une prairie chimérique.’

Overigens een klein toonbeeld van gevoelde en doorvoelde zoowel als ‘gekunde kunst’. Dubois was, had hij langer mogen leven, een onzer allergrootsten geworden. Is hij het niet ook nu?

Bij de behandeling van de romantieke periode vermeldden wij reeds terloops den naam van Karel Verlat, wiens plaats en rang gedurende lange jaren in de Vlaamsche school zoo in 't oog vallend waren, dat ik niet kan nalaten eenigszins over hem uit te weiden.

Kunstenaar van zeldzame veelzijdigheid, verbeeldingskracht doch - eilaas! - al te oppervlakkige ontwikkeling, daarbij werkelijk kundig teekenaar, en, in zuiver ambachtelijk opzicht, een van de stoutste en vlugste ‘borstelaars’ van zijn tijd, bezat Verlat schijnbaar al wat vereischt is, om een groot meester te worden. Ongelukkiglijk ontbraken hem, eerst een beetje smaak, daarna een goede dozis zelfbeheersching, en wel het meest een voldoenden onafhankelijkheidszin, om zich aan de dwingelandij van zekere verouderde procédés, stelsels en meeningen te ontworstelen, en een genoegzame bescheidenheid, om niet dadelijk elke eigen proef als een meesterstuk te beschouwen.

Bijna in alle kunstvakken heeft Verlat zijn krachten beproefd. Van de geschiedenis ging hij over tot de dierschildering; op een genrestuk liet hij onmiddellijk een satirische allegorie volgen; luttel uren na een landschap voltooid te hebben, behandelde hij een godsdienstig of filozofisch onderwerp, en telkens - een oprecht onbevooroordeelde kan het bezwaarlijk loochenen - kwam hij tot een rezultaat, hetwelk, dikwijls, ja meestal onvolmaakt

'als geheel', toch door een merkwaardige uiterlijke behandeling indruk maakte, doch het meest door brio verblufte.

Alles wel ingezien, geloof ik te mogen beweren, dat de vakken, waarin Verlat werken van blijvende waarde heeft nagelaten, de satirische allegorie en de dierschildering zijn. Zijn 'Coup de Collier', zichtbaar onder den invloed van Courbet, houd ik, persoonlijk, voor tamelijk oppervlakkig en hol en voor erg arm in opzicht van kleur; zijn 'Strijd van een Leeuw met een Buffel' echter, evenals het eerste in het Antwerpsch Muzeum, blijft met zijn verbazende levendigheid van beweging niet zoo ver beneden Alfred Verwee. Zijn apen, vossen, honden en katten, om het even of zij uitsluitend om wille van hun kleurrijken pels en hun levendige bewegingen of daarbij nog met deze of gene satirische of filozofische bedoeling geschilderd werden, zijn meestal belangwekkend, somtijds bijna meesterlijk. Toch bereikt zijn voorstelling nooit die pittigheid en.... op ware waarheid gelijkende waarschijnlijkheid, in zoo hooge mate eigen aan de apen van den Franschman Descamps, die, - men denke alleen maar aan zijn 'Un Maître', zeker invloed had op hem. Zijn schets 'Jonge Eendjes en Kippen' in het Brusselsch Muzeum is een waar juweel. Hoe jammer, dat hij niet veel van zijn schilderijen zoo 'onafgelikt' liet als dit stukje!

Zijn herinneringen uit het Oosten, zoowel landschappen als filozofisch-godsdienstige stukken, kan ik niet in gelijke mate waardeeren. Wel is zijn 'Madonna met de vier Evangelisten' een voortreffelijk stuk werk, maar wat vind ik er weinig in van de personen, die zij moeten voorstellen! Zijn H. Maagd is een bevallige, Arabische vrouw, maar niet de moeder van den Messias! Indien Verlat geen vrede nam met de legendarische en historische voorstellingswijze, sedert eeuwen aan die gestalten verbonden, - en, dit was natuurlijk zijn recht - waarom heeft hij er dan hoogervermelden titel aan gegeven?

De voornaamste zijner uit het Oosten meegebrachte schilderijen zijn bepaald 'Vox Dei' en 'Vox Populi.' Het eerste is, ondanks de hooge aanspraken van den schilder, een holle deklamatie; het ander, waarin ik gaarne een groot talent van teekenen en een nog al stoute samenstelling erken, lijdt wel niet aan hetzelfde euvel als de Madonna, maar dan toch aan een nauwelijks geringer gebrek: het oogenblik, namelijk datgene, waarover de schilder alleen beschikt, is slecht gekozen.... Het Joodsche

plebs, woedend, razend, tot het toppunt van verbittering en razernij gestegen, staat voor eeuwig op het doek, niet als het leven zelf, maar als een gebaar, een grijns, een overdrijving, bijna een karikatuur van het leven. Dat plebs vloekt, tiert, beweegt niet meer; uit al die wijdopen monden komt geen kreet; al die gebalde en opgeheven vuisten zijn bewegingloos.

Daaronder zijn er misschien enkele meesterlijk gedane 'posturen', maar zij ontberen den slag van den pols en het rhythme van het leven. En toch, hoever overtreffen deze stukken het laatste historische schilderij van Verlat, de door zoovelen onbedacht geprezen 'Vernieling van Alva's Standbeeld!' Terwijl wij in gindsche twee werken de tot rijpheid gedijde vruchten van een nog in volle levenskracht staand en veelzijdig ontwikkeld kunstenaar begroeten, vallen er in het laatste overal sporen van verzwakking op te merken. Als vinding echter is het geheel nog zoo slecht niet. Hoe jammer, dat de kunstenaar, toen hij aan de uitvoering begon, de door Goethe zoo terecht geprezen zelfbeheersching en beperking geheel uit het oog verloor.

Wellicht zal het meer dan één ontstemmen en mij blootstellen aan het verwijt van partijdigheid, maar, wat ik het allerminst in Verlat kan waardeeren, dat is, wat ik juist het liefst van al wilde en met het volste recht ook wenschte te kunnen vereeren! Een groot koloriest, dat is hij, wat een paar anderen ook beweren, gedurende zijn lange loopbaan slechts uiterst zelden geweest. Hij was het, meest van al, in het aardige eendenschetsje van Brussel en in een paar kleine apenstudies, minder, maar toch nog, in zijn 'Madonna met de Evangelisten'; minder en minder in al wat hij meebracht van en voltooide na zijn reis in het Oosten.

Maar hoe licht is het nu ook te begrijpen, dat een zuiver koloriest, een geboren ras-schilder als de Braekeleer, niet kon gewaardeerd worden door een generatie, die Verlat als 'den' schilder bij uitnemendheid huldigde!

Ook Willem Linnig Junior (1842-1890) moge hier herdacht worden. Half historie-, half genreschilder, vermits hij, op een enkele uitzondering na, zijn kleinè, meest fantastisch-ingekleede tooneeltjes liet spelen in een historisch dekor en door in vooreeuwsche kostumen gestoken personen, was hij een van de voortreffelijkste koloriesten, die wij na 1800 zagen optreden.

In hem zegevierde, meer nog dan in H. de Braekeleer, meer dan

in Piet Verhaert en Karel Mertens in hun eerste manier, de oude traditie onzer school. Niet die van de oude, eenvoudige, oprechte vizie en van het kleurpigment alleen; nog een andere: die van de tekniek. Willem Linnig, in een goed deel van zijn werk, schilderde als onze groote Ouden. Hoofdzakelijk berust zijn manier op het geestrijk en talent vol aanwenden van glazuur op een dunne onderlaag. Niemand bereikt in zijn schilderijen zulk een doorschijnendheid, zulk een inwendig - letwel: niet uitwendig gloren en zelfs gloeien van de verf; niemand, ook niet de Braekeleer, grooter nogtans in andere opzichten, ook niet Alfred Stevens, Linnigs evenknie in zijn beste werken van vóór 1880. Romantisch door tijd en aard beide, skeptisch en geestdriftig tegelijk, toch innerlijk ontevreden en onrustig, en, diep in zijn binnenste, met de verzuchtingen en neigingen van een moderne, schiep Willem tweederlei werk: volop romantisch, zooals zijn nekromanten, sterrekijkers en toovenaars, zijn zigeuners, zijn muzikantenen artiestentypen, zijn binnenzichten in torens en oude vervallen huisjes; ofwel - en dan temperde hij dat romantisme met een greintje wereldverachting en met een soort van half aangeboren half van anderen overgenomen spotzucht, satirisch in den aard van Thakeray en Heine, zooals zijn ‘Lijkbidder’, zijn ‘Pruikenmaker’, zijn ‘Feesttafel na de Bruiloft’, enz..

Hem onderscheidt een bizondere voorliefde voor den Rokokotijd. Rijk gelambrisseerde zalen, met grillig beeldwerk vervuld en behangen met kostelijke tapijten, trekken hem aan; met hoogblozende mannen, malsche en poezelige vrouwen met weelderige lokken, voluptueuzen mond en amandelvormig oog, verkeert hij het liefst.

Nu en dan keert hij tot de hedendaagsche werkelijkheid terug. Dan schildert hij zijn vader, den reeds bejaarden ‘Mus Linnig’, vóór zijn schilderezel, of hij toont ons, met guitigen, echt sinjoorschen humor, een geheelen stoet huwelijksgasten, opmarscheerend, begeleid door muzikanten, daar even buiten de voormalige Mechelsche Poort den weg op naar Dikke-Mee, de gekende volksherberg.

Ook van het stilleven was Willem een verbazend knap beoefenaar. De verzameling van wijlen den A. heer Passenbronder, te Brussel, bevat ware juweelen van zijn hand in dit en overigens ook nog andere vakken[1].

1) Men leze in mijn ‘Koppen & Busten’, Lamertin, Brussel, een veel volledi ger opstel over den schilder-teekenaar-etser W. Linnig Jr..

Nu ik hier den naam uitsprak van den heer Passenbronder, herinner ik mij, dat hij de bezitter was van een reeks van minstens een twaalftal schilderijen, waarvan de beschouwing een helder licht werpt op de opvatting, den stijl, en niet minder de tekniek zelf van Willem Linnig Junior. Deze stukken, overigens zeer ongelijk van waarde en voltooid op zeer grooten tijdsafstand, dragen het handteeken van Willem Linnig Senior, den in 1819 te Antwerpen geboren en aldaar 1885 overleden vader van Willem Junior, tevens den broeder van den zoo goed als vergeten marineschilder Egidius Linnig, Uit de studie van deze serie schilderijen blijkt, oneindig duidelijker en overtuigender dan uit het eenige in het Antwerpsch Muzeum voorhanden schilderij van den ouden 'Mus', namelijk 'De Werkplaats van Geert de Winter, Antwerpsch Koperslager en Drijver in de XVIIIe eeuw' (voltooid 1862), dat Willem Jr. evenzeer door zijn werk als door recht van eerstgeboorte de echte zoon van zijn vader was. Zoowel door de nogtans veel voortreffelijker, verder doorgevoerde en toch even vrije kleurbehandeling en den ook weer veel volmaakteren, losseren, natuurlij keren stijl als door de opvatting, de romantieke of althans romantizeerende opvatting en diezelfde voorliefde voor het schilderen van allerlei bonte en ouwerwetsche snorrepijperijen zet de jonge Willem als het ware de evolutie van den ouden voort.

Deze echter was in zijn vroegste en dan ook minst gelukkige werken volop romantiek in den zin der schilders uit de jaren 1830-1850, daarna een eenigszins zelfstandig volgeling, volstrekt niet een plat navolger, van Hendrik Leys, in wiens atelier hij omstreeks 1850 niet enkel als leerling, maar ook, evenals Victor Lagye, als medewerker verkeerde.

De filiatie tusschen vader en zoon wordt vooral bewezen door stukken als 'De Wapensmid', 'Binnenzicht eener Keuken', 'De Retukeerder' en 'In de Schilderswerkplaats', al blijven deze bepaald beneden de prestaties van Willem Junior[1)].

Haast in alle opzichten onderscheidt zich van de in dit hoofdstuk behandelden, evenals, overigens, van de overgroote meerderheid van onze kunstenaars, bij welke het ras-instinkt zich uit

1) Een gedeelte van de verzameling Passenbronder werd den 18 April van dit jaar te Antwerpen openbaar geveild. Daaronder waren elf schilderijen van den ouden Linnig, o.a. de hierboven door ons genoemde; verder nog 'De Zigeuners', 'Het Spinrad'. De rest was van zeer inferieur gehalte.

in het dubbel opzicht van de realistische vizie en van het koloriet, de in 1858 geboren Fernand Khnopff, wiens hoogst belangrijke ontwikkeling op zijn nauwst samenhangt met die van den Kring der Twintigen, die een goede 15 jaar lang het middelpunt was van de modernistische beweging hier te lande.

Aan het oorbeeld, dat wij gewoon zijn ons van den Vlaamschen, of juister gezegd, want ik zie niet goed in, waarop dit onderscheid historisch en esthetisch berust - van den Nederlandschen kunstenaar te vormen, beantwoordt in Noord en Zuid niemand minder dan Fernand Khnopff. Noch de gewoonlijk zeer sobere kleurbehandeling en veel meer bescheiden dan weelderige tonaliteit zijner doeken, noch zijn van alle materialiteit geheel vrije, bijna uitsluitend cerebrale opvatting van personen, zaken en toestanden, laten ons toe, in hem veel verwantschap met de vorstelijke dynastie onzer Rubensen, Jordaensen, Rembrandts, Halsen en Vermeers te ontdekken.

En toch spreekt er, uit den allerintiemsten grond zijner teekeningen, pastels en olieverfschilderingen, - o! ik erken het gereedelijk, geenszins bovenaan aan de oppervlakte, maar dieper, voor niet verder dan tot het neuspuntje ziende toeschouwers volkomen verborgen, - een wezenlijk Vlaamsch gevoel, niet zulk een, hoog opbruisend en laaiend in enthoeziastische vlammen, als bij de meesters der Vlaamsche Renaissance en vooral bij den hartstochtelijken Rubens, maar een stil, bescheiden, wonderintens en bij uitstek intiem gevoel, als bij de onvolprezen meesters uit de school der van Eycken of van Metsys.

Na, in de jaren 1880-1884, bijval geoogst te hebben met voorstellingen uit het leven, waarin hij zich met bijna traditioneele middelen toelegde op het weergeven van geziene werkelijkheid (‘De Baanwachter op zijn Post’ en ‘Bij 't Aanhooren van Schumann’, 1883), veranderde hij van richting en voltooide een geheele reeks schilderijen en teekeningen, waarin een welbewust streven naar het weergeven van geestelijke en zielkundige verfijningen duidelijk op den voorgrond treedt (‘Naar Flaubert’, 1883, en ‘Een Sfinxenwijf’, 1884).

Zijn tafereel, ‘Naar Flaubert’, is noch meer noch minder dan een meesterwerk!

Niet een bladzijde uit ‘Salammbo’, - zooals velen ten onrech-

te meenen, maar wel een uit ‘La Tentation de St. Antoine’ geeft het weder. Wie dit werk las, herinnert zich de verschijning van Sjeba's Koningin, den kluizenaar aldus toesprekende: ‘Veux-tu le bouclier de Dgran-ben-Dgran, celui qui a bâti les Pyramides? le voilà?.... J'ai des trésors enfermés dans les galeries oùl'on se perd comme dans un bois. J'ai des palais d'été au treillage de roseaux et des palais d'hiver en marbre noir.... Oh! Oh! Si tu voulais!’

En hoe heeft nu de kunstenaar deze zoo zeer afgetrokken stof belichaamd? In het midden van een nagenoeg vierkant vlak lost zich, uit een nacht van zwarte tonen, enkel hier en daar doortinteld van een geheimzinnig lichtgevonkel, een dubbele verschijning af: de heremijt, tot aan het onderlijf zichtbaar, staande rechtop, ongekamd van haar en baard, met naakte, uitgemergelde wangen en magere, roerloos hangende armen, in hiëratische, stijve houding, terwijl vóór hem, in een glorieuze opvonkeling van gouden licht, in een oogverblindend laaien van zonnestralen, de tiara op het hoofd, de heerlijk gevormde naakte schouders met priesterlijke sieraden behangen, bekoorlijk als de zonde zelf, zinnenbetooverend als Eva na haar val, Balkis zweeft, dragend, als te lezen in de trekken van haar gelaat, het verleidelijke: ‘Oh! si tu voulais!’

Suggestief als dit vrouwefiguur zag ik nooit een! Hier, evenals in zijn ‘Sfinxenwijf’, in zijn ‘Voorstudie tot “Een Sfinxenwijf”’ treft ons dit geheimzinnige mengsel van de naïefste kinderlijke onnoozelheid met de meest verfijnde fin-de-siècle-verdorvenheid. Bedek het bovenste deel van dat gelaat, en gij meent de kin en de lippen te zien van een kind; bedek nu kin en lippen, en gij leest de meest intense geestelijke verdorvenheid in die starblikkende en toch van zoetheid stralende feeënoogen[1].

In zijn ‘Memories’, meer bekend als ‘Het Law-tennisspel’, spelen, dunkt mij, het hierboven aangeduid willen en het onbewuste zich invoelen in de natuur, wonderlijk dooreen. Dit stuk, in pastel uitgevoerd, later aangekocht voor het Brusselsch Muzeum, vertoont een zevental jonge dames, genietend, in verschillende houdingen, een oogenblik van rust op een malschgroen gazon. De puik geteekende, aristokratische figuurtjes laat ik onver-

1) Mijn uitvoerige studie over Knopff vindt men in ‘Het Schilderboek’, V, Elzevier.

let. Maar hoe betooverend, hoe geheel zonder eenige aanstellerij is dat landschap weergegeven! Wat een vrede zweeft er in de zachtgetemperde tinten van dien schelpkleurigen avondhemel over veld en wei! Nog eens en nog eens; de athmosfeer onzer Vlaamsche veldnatuur, de stil-idyllische avondstemming rond onze doode steden, hier is zij toch!

In ‘I lock my door upon myself’, mede een van zijn voortreffelijkste werken, overheerscht meer het gevoel. Dat stilbescheiden gemeubeld salon, waarin dat jonge meisje zich zoo weerstandsloos laat meesleepen door herinneringen aan 't verleden en droomen aan wat nog niet is, wordt van een ‘stilleven’ tot een bezield, meêvoelend en meêlevend wezen. De atmosfeer zindert en trilt van al wat omgaat in het binnenste van het eenige figuur.

Stilte, zielvolle stilte ademt in haast al wat de meester na ‘Memories’ voltooide evenzeer in zijn heel- en halfdekoratieve dingen, als b.v. ‘Afzondering’ en ‘Wierook’, als in zijn uitbeeldingen van gebouwen en soms maar fragmenten van gebouwen uit oude steden met een rijk verleden als b.v. dat Brugge, waar hij een viertal van zijn kinderjaren sleet, o.a. in ‘Een Kerk’, ‘Een Rijtje’, en ‘Van Voorheen’. Wat hij in de schatkamers van zijn ziel lief de vol vergaarde en met haast godsdienstige zorg bewaarde aan herinneringen aan die eens zoo woelige en nu vaak zoo eenzame straten; die verlaten smalle steegjes; die weidsche, sedert lang ledige markten en pleinen, waarboven, als steenen reuzen, heerlijke gotische torens uitsteken in den grijsbewolkten noorderhemel; die lichtbekroosde, weemoedige, slaperige ‘rijtjes’ en kanalen, waarop slechts nu en dan, met den langen snavel ongestoord in zijn dons pluizend, een zwaantje dobbert; - zij deden in het hart van den toekomstigen kunstenaar voor 't allereerst trillen, zoet en lang natrillen die gouden snaren van dat edel sentiment en van die zachte melankolie, waaraan zijn arbeid veelal zulk een eigenaardige betoovering ontleent; dat alles spreekt, hij uit in werken, waar het karakter, de stijl, de stof en de honderden vormbizonderheden van toren, gevel, dak, vensters, zijn weergegeven met een talent, dat bij dat van een H. de Braekeleer, een Mellery, een Delaunois, geenszins achterstaat.

Ook bij den in 1867 te Leuven geboren Jean Delville, en niet minder bij Auguste Le Vêque, die in 1864 te Nijvel het licht zag en in Februari 1921 overleed, beiden van Waalschen stam, beiden

voortgekomen uit den door eerstgenoemden in 1896 onder den invloed van Joséphin Péladan gestichten ‘Cercle d'Art idéaliste’, speelt het cerebrale, het wijsgeerige, een overwegende rol. Beiden hebben een uitgesproken aanleg voor de monumentale dekoratie, iets, waarvan zich de eerste zoo zeer bewust is, dat haast al wat hij voltooide als ontwerp voor wand- of zolderversiering gedacht werd.

De kracht van beiden ligt intusschen veel meer in de plastiek dan in de koloristische hoedanigheden van hun werk. Stijl en uitsprong, soms tot het uiterste gedreven, kenmerken het in hooge mate.

Van Delville zijn te vermelden ‘De School van Platoon’, 1899, ‘De Liefde der Zielen’, 1900, ‘Promêtheus Vuurroover’, 1907. Het is te betreuren, dat geen universiteit of geleerd genootschap het eerste en laatste van deze trits gewrochten in een van zijn lokalen plaatste. Bij Le Vêque, die den boetseerstok even talentvol hanteert als het penseel, moge de kleur, evenals bij Léon Frédéric, bij poozen wat hard en onharmonieus, de onderwerpen weleens wat gezocht zijn! Hij is een teekenaar van ongewone kracht en minstens in zijn betere dingen een temperament vol borstelaar. Van zijn ‘Triomf des Doods’ en zijn ‘Vechtende Kentauren’, beide uit 1900, prijkt het eerste in 't Antwerpsch, het andere in het Luiksch Muzeum. Vooral ‘De vechtende Kentauren’ verdienen bewondering. Op den uitersten rand van een in de ruimte uitstekende rots kampen een Paard- en een Stiermensch. Schuin naar links hellend met het geheele gewicht van zijn met gekloven hoorn op den grond steunende lijf, gooit de laatste zijn vijand, dien hij reeds met het bovenlijf in de hoogte heeft geheven, den afgrond in. Meesterlijk van beweging en mooi geschilderd beide!

In zijn ‘Triomf des Doods’ moge de samenstelling wat te wenschen laten, het bijna Dürer-achtige figuur van den maaienden Dood is indrukwekkend.

Ook Eugeen Smits (1826-1912) verdient een plaats onder deze eenigszins afwijkende schilders. Hij was een eklektieker, die zich noch aan een enkel vak, noch aan een enkele manier gebonden achtte. Gaarne vermeide hij zich in allegorische voorstellingen. Zijn ‘Opmarsch der Jaargetijden’ (1872) en ‘Diana’, beide in het Brusselsch Muzeum, uitgevoerd in een van Italiaansche invloeden getuigende, overigens warme en edele kleurenscala, zijn

het beste, wat hij in dien aard schiep. Zijn ‘Roma’, verz. A. Hertz, Brussel, is, in een meer moderne, helderder tonaliteit, een symbolum van de Romeinsche samenleving in de jaren zeventig.

Zijn portretten, - hij schilderde er niet weinig! - zijn degelijk, rijp en zeer vrij werk.

En dan ten slotte nog deze kunstenaar van veel meer dan alledaagsch gehalte, de op 7 Juli 1833 te Namen geboren en in Augustus 1893 te Parijs overleden Félicien Rops! Hoe gaarne zouden wij over hem uitweiden, indien het voornaamste deel van zijn levensarbeid niet bestond in illustraties, lithografieën en etsen, en wij ons niet te bepalen hadden tot schilderwerk alleen.

Van Vlaamschen oorsprong volgens Eugène de Molder, van Hongaarschen stam volgens anderen, zeker was Rops, die een groot deel van zijn leven in Frankrijks hoofdstad sleet, ‘Parisien d'adoption’ en in menig opzicht een ‘ontwortelde’, ofschoon geen ‘wortellooze’. Het valt niet te loochenen, dat hij zich, als graveerder, uitsluitend onder Fransche invloeden ontwikkelde. Zijn lithografieën, overigens al te weinig bekend, immers door zijn veeltijds erotische etsen van allen aard in de schaduw gesteld, - herinneren aan Gavarni en een enkele maal ook aan Daumier. Zij munten uit door een savante verdeeling van donkere, van grijs tot diep-fluweelig zwart gaande en van helle, stralend witte partijen. Tot de voortreffelijkste reken ik: ‘Bij de Trappisten’, ‘De Doodstraf’, ‘Les Diables froids’, ‘De Medalie van Waterloo’, ‘Vieille Garde’, het treffend beeld van een lichtekooi op jaren, ‘L'Ordre règne à Varsovie’, ‘Een Heer en een Dame’, ‘Jood en Kristen’ (1850-1860).

Als etser bekent hij zich zelf een leerling van Braquemont en Jaquemart, was lid van de door den tweede gestichte ‘Société des Aquafortistes’ en stichtte zelf, na zijn terugkeer in het geboorteland, rond 1870, met het doel Brussel tot een internationaal centrum van calkografische uitgaven te maken, een ‘Société internationale des Aquafortistes’, waarrond zich o.a. L. Artan, Hipp. Boulenger, H. van der Hecht, Theod. T'Scharner, Eugeen Smits en de Hollander Karel Storm van 's-Gravezande groepeerden. Een vrucht van de samenwerking van verscheidene dezer was de thans zoo zeer gezochte groote geïllustreerde uitgave van Ch. de Costers ‘La Légende de les Aventures d'Ulenspiegel’[1].

1) Drie etsen van Rops komen er in voor.

De lijst van Rops' groote en kleine etsen omvat verscheidene honderden nummers. Tot de meest beroemde en gezochte behooren verscheidene van ongemeen groote verhoudingen, daaronder de prachtige plaat ‘Pomokrates’, veraanschouwelijkende, in de gedaante van een bijna naakte vrouw, die zich, geblinddoekt, door een varken laat geleiden, terwijl geniussen als geschrokken vogels wegvliegen, hoe lage wulpschheid de edele gedachten verjaagt; verder de niet minder beroemde, ‘La Tentation de Saint Antoine’, overigens naar zijn eigen schilderij, en die naar het eigenaardig tafereel ‘L'Attrapade’, Muzeum der Hedendaagschen te Brussel.

Onder de kleinere, meest als titelplaten opgevatte, zijn van de voortreffelijkste ‘Evocation’, voor ‘Son Altesse la Femme’ van O. Uzanne, het frontispies voor Péladans ‘Vice suprème’ en ‘Diaboli virtus in lombis’ voor ‘L'Education sentimentale’ vandenzelfden. Niet te vergeten de prachtige ‘Buveuse d'Absinthe’, waarvan twee staten bekend zijn,

Als schilder presteerde Rops veel minder, doch al wat hij, in olieverf of ook met pastel of akwarel en soms met beide middelen tegelijk uitvoerde, munt uit door hooge hoedanigheden.

‘Le Scandale’ (waterverf) is een prachtig geobserveerde ‘scène de genre’, waarin het psykologisch moment in een half dozijn rond de theetafel naar een lasterpraatje luisterende vrouwen zoo werkelijk karaktervol en zoo rijk verscheiden wordt veraanschouwelijkt, dat men vergeet, dat de meester zijn kracht besteedt aan.... een anekdoot zonder meer.

Breed gedaan, heerlijk gemodeleerd, als het ware geboetseerd in de verf is ‘Vieille Anversoise’, het met bijna gotische nauwgezetheid gedetaljeerd portret van een krachtige Vlaamsche vrouw uit de volksklas, zeker werk uit de jaren 1850-1860, in het bezit van Cam. Blanc te Parijs. Van wat later zijn, in de verzameling van den bekenden uitgever E. Deman, Brussel, de in tachistenmanier geschilderde ‘Femme au Canapé’ en ‘La Toilette’, beide, door de meesterlijke oppozities van donkere en klare tonen, herinnerende aan zijn lithografieën.

‘L'Attrapade’, dat tooneel uit het leven van het Demi-Monde, veel, veel kleiner, maar aangrijpender en innerlijk meer waar, meer geleefd dan ‘L'Aube’ van Ch. Hermans, die wij in een verder hoofdstuk zullen bespreken; ‘la Tentation de S. An-

toine', van later, en nog een paar andere, door Rops zelf als 'tableaux originaux' opgegeven stukken, zijn eigenlijk samenstellingen, eerst geteekend met potlood en pastel, daarna geakwarelleerd en gewasschen. In deze niet talrijke reeks, vooral in de stukken uit de verzameling Deman, is niet meer de zich wereldburger voelende en verparijsde Europeeër, maar de Vlaming aan het woord. Jammer, dat de omstandigheden er hem zoo zelden toe brachten, te schilderen.

Het mag vrij zonderling heeten, dat de invloed van dezen werkelijk eersten-rangskunstenaar zich beperkte tot hoogstens een paar individualiteiten; namelijk tot den overigens zeer begaafden Luikenaar Armand Rassenfosse (geb. 1862), in wiens illustraties, plakkaten, boekwerken, etsen en zelfs schilderijen de filiatie zoo duidelijk mogelijk uitkomt, en - maar veel minder - Fernand Khnopff.

Hoofdstuk VII.
De schilders van het hedendaagsche volksleven.

> ‘Dat, wat men gewoon is ‘klassiek’ te noemen, zal, trots de bemoeiingen van zoo vele talentvolle mannen, niet lang weerstand vermogen te bieden aan den stormloop van de moderne gedachten. De pracht van de natuur, de diepte van 't gevoel, de geheimzinnige neigingen, die sluimeren in 't menschelijk hart, het licht en het leven zullen de majesteit van de lijnen vervangen.’
> ‘UYLENSPIEGEL’, 1857.

Men heeft vaak, niet zonder recht, gezegd: ‘De Franschen vinden den naam voor veel! ‘Of die naam echter altijd passend mag genoemd worden, betwijfel ik stellig, met het oog vooral op wat zij genoemd hebben: ‘la grande peinture.’ Ik zie niet in, inderdaad, waarom aan het behandelen van historische en godsdienstige onderwerpen meer het denkbeeld van grootheid zou verbonden zijn dan aan het kunstmatig herscheppen van toestanden uit het woelige, bonte leven van alle dagen; ik vat niet, waarom het doek, waarvoor personages in bordpapier, of automaten, omhangen met de op sneê vergulde plunje of het purperen pak van prinsen of kerkvoogden pozeerden, meer ‘grand art’ dient genoemd te worden dan datgene, waarvoor de gebruinde landbouwer, wien het eerzame zweet op het voorhoofd parelt, van zijn arbeid verpoozend, in des schilders werkplaats is komen vertoeven. ‘Groote kunst’, èilieve! In waarheid steekt er toch heel wat meer geschiedenis in het eenvoudig goedgelukt portret van een tijdgenoot van beteekenis, een Hugo, een Renan, een Emerson, een Gladstone, een Ibsen, een Darwin, dan in al die pretentieuze, op meer dan groote schaal aangelegde poppenkasttafereelen.

Het ronkende woord ‘le grand art’ was maar al te lang een

voorwendsel, om juist dat vak der beeldende kunst te kleineeren, dat én voor ons volk sinds eeuwen, én voor de geheele beschaafde wereld in onze naar grooter gelijkheid strevende maatschappij de meeste aantrekkelijkheid bezat en nog bezit.

Het zou zeer belangrijk zijn na te gaan, hoe in onze middeleeuwsch-Vlaamsche school de geschiedkundige kunst, - toen één met de godsdienstige, - hand in hand ging 'met' - en eindelijk in de XVIe eeuw zich feitelijk oploste 'in' de volksschildering. Onze kunstenaars begrepen, dat het luttel onderwezen gemeen van Romeinsche of Syrische lokale kleur maar zeer weinig kon genieten, en zij deinsden er niet voor terug, om Kristus, Jozef, de drie Koningen, Pilatus, de apostelen, de menigte uit Jeruzalem of Galilea in de moderne dracht van hun eigen tijd voor te stellen.

Zoo maakten zij het 'genre' tot een bondgenoot der 'grande peinture' en dit uit een dubbelen aandrang: volksgezindheid en liefde tot waarheid en werkelijkheid.

Verbazend is het dan ook heden, als men zich herinnert, dat men in de XIXe eeuw lang aarzelend vóór het vraagstuk heeft gestaan, of onze hedendaagsche toestanden, onze kleederdracht vooral, wel voor de kunst geschikt, vertoonbaar waren. Na de middeleeuwsche meesters, na een Boeren-Bruegel, na Hals, na Brouwer, aanzag men, van 1830 tot na 1880, den eigen tijd, waarin men leefde, als terra incognita, verboden voor de artiesten!

Uit den aard der dingen zelf, uit den langzamen ommekeer van de wereldbeschouwing moest de oplossing komen. Onbetwistbaar is het, dat bij het meer en meer veldwinnen dier nieuwere wereldbeschouwing, die bij uitstek op het puur-menschelijke berekend is, aan den eenen, bij den steeds aangroeienden invloed der demokratische begrippen op onze beschaving aan den anderen kant, de vraag naar en bijgevolg het aanbod van aan godsdienst gewijde, aan geschiedenis ontleende kunstwerken, moest afnemen en van jaar tot jaar afnam. Welk belang boezemt het de groote meerderheid des volks, ja, het kunstminnende publiek in, de mirakuleuze levensdaden op het doek te zien vereeuwigen van Santen en Santinnen, die voor hen hun stralenkrone hebben verloren, of de overwinningen, nederlagen en misdaden van vorsten en grooten, wien volkeren tot voetschabel, landen tot schaakmat hunner krijgsondememingen dienden?

Zeker, vrij staat het den schilder ook nu nog, dergelijke stoffen

te kiezen; doch alleen op voorwaarde, dat zijn kunstgewrochten buitengewone teknische verdiensten van kleur, lijn, perspektief, samenstelling bezitten, zal hij schadeloos stellen voor wat het onderwerp zelf ons niet meer geven kan. Tenware hij, op het voetspoor van een meester als Leys, ons de geschiedenis des volks, de lijdende, strijdende, naar ontslaving en vooruitgang strevende menigte, niet het leven van ‘enkele’ het volk onverschillig latende grooten voorstelle!

‘Grande peinture!’ Zoo verdient n.o.m. juist de volksschildering van den nieuwen tijd geheeten worden. Zij kwam het epos dichten van het huidige zoo veelvuldige leven, den noesten arbeid op het veld, het zwoegen in de mijnen en in de fabrieken, het gewoel van markten en volksvergaderingen, den somberen nood op het dakkamertje, het rechtmatige morren en muiten der werkstakers, de bontkleurige menigte in dans- en in gasthofzalen, het spleen en de verveling in de woning der rijken, de alom heerschende zenuwkoorts en de ‘névrose’ der eeuw!

Schoone, verheven taak, in waarheid! Haar vervullende, eigent zich de volksschildering de beteekenis toe van de historieschildering, wordt zij werkelijk een kapittel in de annalen van de huidige maatschappij.

De eerste en tevens de voortreffelijkste vertegenwoordiger van de derde en laatste strooming in de Vlaamsche figuurschildering van de negentiende eeuw is Charles de Groux (1825-1870). Geboren in het half Waalsche half Vlaamsche stadje Komen, naar zijn familienaam te oordeelen van Waalschen oorsprong, ten minste van vaders zijde, vertoont de Groux wel degelijk de meest in 't oog vallende kenmerken, eigen aan de kunst van den tijd, waarin hij werkzaam was, de jaren 1845-1870. Ofschoon onder Navez' leiding opgegroeid, veropenbaarde hij zich, zijn heele loopbaan door, als een realistisch romantieker, zich, wat de onderwerpen betreft, niet wezenlijk onderscheidend van den reeds hooger herdachten Eugeen de Block. Zijn onderwerpen zijn niet minder romantisch en sentimenteel dan die van dezen laatste; doch hij is alles behalve een huilebalk zooals de Block zich zoo vaak vertoont.

Hij behandelt zijn stoffen niet ‘weinerisch’, niet met de blijkbaar beoogde overdrijving, eigen aan den auteur van ‘Wat een Moeder lijden kan.’ De Groux is bizonder sober, sober evenzeer

in het kiezen en schikken van zijn onderwerpen als in de uiterlijke inkleeding. Hij streeft meer naar treffende waarheid dan naar ontroering. Hij gaat zien, heusch zien naar heusche menschen; zelfs, waar het pas geeft, naar heusche landschappen evenals naar heusche binnenhuizen[1)].

Treffend is 't, de keuze van zijn onderwerpen te vergelijken met die van Conscience. Hij vertelt van ‘Het Vertrek van den Loteling’ (Brusselsch Muzeum), van zijn ‘Terugkeer’ (verzam. van Mons), van de buitensporigheden, waartoe de uitvinding des duivels, de jenever, werk- en landlieden brengt (‘De Speelduivel’ verzam. de Héle, - ‘Gevecht in de Kroeg’, verz. C. van Tilt, - ‘Vechtpartij’, verz. Schleisinger, - ‘De Dronkelap’, Brusselsch Muzeum), terwijl zelfs verscheidene andere schilderijtjes ons onwillekeurig doen denken aan ‘Wat een Moeder lijden kan’ en andere dergelijke verhaaltjes van den Vlaamschen volksschrijver, o.a. ‘Het zieke Kind’, ‘Regrets’, en ‘Terug te Huis’, verzam. E. Brunard, en zelfs eenigszins het zeer mooie ‘Het Benedicite’, Brusselsch Muzeum.

De Groux' kleur is, van nabij bekeken, niet wezenlijk verschillend van die van Gallait en de beste romantieken; in zekere stukken, b.v. in zijn ‘Dood van Keizer Karel’, verzam. Pauwels-

1) In den nu ver achter ons liggenden tijd, toen de Groux als baanbreker van het realisme optrad, hield de kunstkritiek er zonderlingedenkbeelden op na over't zoogenaamde ‘genre’. Het alledaagsche beschouwde zij met overdreven lichtzinnigheid als per se leelijk, onedel, gemeen zelfs; ook eischte zij van den kunstenaar, die een alledaagsche handeling durfde voorstellen, dat hij deze door.... sentimentaliteit of mooidoenerij genietbaar maakte. Zeer leerrijk, wat Alvin, 1836, schreef over den nu vergeten, toen veelbelovenden de Coene. Ik kan niet nalaten, het hier aan te halen:
‘Nous éprouvons une véritable peine à voir la route que M. de Coene a prise depuis quelque temps. Il parait s'être exclusivement voué au culte de l'ignoble. Nous en sommes d'autant plus pénétré que eet artiste avait débuté avec éclat, que nous le croyons capable de bien faire, et que nous nous rappelons de fort bons ouvrages, dûs à son pinceau.
‘Le Retour d'un Pélerinage est placé comme pour servir de contraste au joli tableau de Monsr. Hunin. Autant l'un représente le peuple sous un aspect honorable, autant l'autre le montre sous un aspect haïssable. Dans ‘le Retour du Pélerinage’ c'est un choix de figures communes. Vous voyez, sur le devant, un homme assis par terre, occupé du soin le plus dégoütant de la toilette d'un piéton. Comment un peintre ne sent-il pas que de tels objets doivent inspirer lé dégout? N'en a-t-il pas éprouvé lui-même s'il s'est servi d'un modèle Certes, il y a des circonstances, où, pour compléter une scène importante, un artiste est obligé de surmonter ses dégoûts, et de présenter au public des objets hideux, mais, ici, à quoi bon?’
De goede Hunin schilderde de menschen zooals Ommeganck de schapen.... Maar zal men gelooven, dat er, in de jaren 1900-1920, in België nóg kunstkenners waren, die den ouden Bruegel, Brouwer en Craesbeek verfoeiden, omdat deze het volk andersvoorstelden dan - sous un aspect honorable!!!

Allard, is zij ook donkerder, zwarter dan in vele andere.

Maar, zonderling, soms zou men zeggen, dat iets van de innige piëteit van de Gotieken plotseling over hem komt! Dan schildert hij, en deze zijn wel zijn gelukkigste oogenblikken, figuren als het blauwgekleede meisje in ‘De Terugkeer van den Loteling’, ofwel als de arme vrouw, die met haar kind op den arm, van een wat grooter dochtertje vergezeld, haar dronken man uit de kroeg haalt; of wel nog als zekere personages uit zijn groot tafereel, ‘De Scheiding’ (verzam. mej. Jacqmain), eigenlijk ook wel bedoeld als een nieuwe uitgaaf van ‘Het Vertrek van den Loteling.’

Volgens de gewoonten van zijn tijd schildert hij bij voorkeur binnenhuizen, zelden open lucht. Verplaatst hij ons echter toch naar buiten, dan is het meestal een onbestemd uur van den dag (zoo in ‘De Scheiding’). Een enkele maal, in het voortreffelijke stuk, ‘De Begankenis te Diegem bij Brussel’, bij Gravin de Jonghe van Ardooie, streeft hij zelfbewust naar ‘plein air’, terwijl hij, in andere stukken, ‘Tusschen 't Koren’, Pauwels-Allard, en ‘Regrets’, de heerlijkheden van de volle lichtschildering maar amper schijnt te vermoeden.

Tot de volmaakste werken van de Groux reken ik het aan het koloriet van Gallait nog duidelijk herinnerende, diep aangrijpende tooneel uit het volksleven der Brusselsche achterbuurten, ‘De Koffietrommel’ of ‘Coin de la Vie moderne’ in het Antwerpsch Muzeum, ‘Het Viaticum bij Nacht’ (Verz. van Mons), het ‘Be-nedicite’, ‘Begankenis van Sint Guido te Anderlecht’ (beide Brusselsch Muzeum) en niet minder ‘Begankenis te Diegem’, al stukken, waarvan de invloed zich bij verscheidene latere beoefenaars van de volksschildering duidelijk doet gevoelen. Het zijn even zoovele én stoute én gelukkige grepen in het moderne bestaan, gezocht en gevonden evenzeer met het milde deernisgevoel van een altruïstischen wijze als met het scherpe oog van den op-merkzamen kunstenaar.

Die magere bewoners uit een armemenschensteegje, die, met hongerigen blik en huiverend van koude, hun verstijfde leden aan een koffiebranderstrommel staan of zitten te warmen en wien de koffiegeur zichtbaar het water in den mond doet komen; die dronkaard, die, eindelijk uit de kroeg tehuis, zijn vrouw stervende terugvindt[1)]; die boeren, welke elkaar, lofliederen zingend

1) Brusselsch Muzeum.

of gebeden zeggend, terug en terzijde dringen, zijn ‘oude bekenden’ - zegt de toeschouwer bij den eersten blik, zijn ‘voortreffelijke typen’ -, bevestigt de kenner.

Wij zouden bijna tot de Gotieken moeten teruggaan, om een ekwivalent voor de Groux’ kunst te vinden. Hij behoort tot die groep van kunstenaars, die, meer dan alle andere, voor de komende geslachten een openbaring van dezen demokratischen tijd zullen zijn: Israëls in Holland, Millet in Frankrijk zijn zijn geestverwanten, gelijken, peers.

De invloed van de Groux was voor het genre, of beter gezegd voor de volksschildering nauwelijks minder groot dan die van Leys voor de historie.

Voor de kritiek is er uit het werk van de Groux een kostelijke les te halen, wel het meest uit stukken als ‘Karel V, het Viaticum ontvangende’ en ‘De Koffietrommel’. Vooral in dezen tijd van opzettelijke jachtmakerij op andere, altijd maar andere, nieuwe, altijd maar nieuwe, daarom nog niet telkens betere methoden en manieren, waarin wij, van menig levend artiest, zeer vaak de werken amper willen bekijken, omdat zij ‘lijken’ op het werk van X of Z, terwijl er toch nauwelijks een goede halve eeuw zal dienen te verloopen, opdat wij niet meer vragen naar een volstrekt onderscheid tusschen het werk van toch steeds onderscheidene temperamenten en handen! Zoo waardeeren wij even goed, wat de Groux naast en ondanks anderen en onder den invloed van die anderen voltooide als wij er toch niets meer tegen hebben, dat Quinten Metsys herinnert aan Bouts, Bouts zelf aan van der Weyden en Boeren-Bruegel aan den Brunswijker Monogrammist....

De goede schilder van ‘De Begankenis van den H. Guido te Anderlecht’ en van ‘Benedicite’ werd weldra door een gansche schaar jongeren, waaronder vooral Meunier, Alfred en Jozef Stevens, Ch. Hermans, Delpérée uitblonken, zij het ook aarzelend, nagevolgd. Ook eenige van onze allerbeste latere schilders zijn in zekere mate zijn nakomelingen in de kunst, o.a. Struys, van Aken, Léon Frédéric, Jakob Smits; in zeker opzicht ook schilders van landschappen met figuren als Claus, Theodoor Verstraete, Frans van Leemputten, Farasyn, Luyten, Mertens, ik zeg niet in de kleur, maar wel in de behandeling van hun menschengedaanten, en zelfs, ofschoon meer onrechtstreeks, de veel

jongeren en zich gedeeltelijk naar Bruegel inspireerenden: Laermans en Marten Melsen.

Over de voomaamsten eenige woorden....

Een van de eersten, die, meer instinktmatig dan wel beredeneerd en berekend, de Groux navolgden; degene, welke in deze richting, ofschoon meer als beeldhouwer, den grootsten bijval bekwam, was Constantin Meunier (1831-1905).

In donkere, grauwzwarte tonen voltooide hij een tijdlang, zeker van 1857 tot 1875, tooneelen van kommer en gebrek, last en lijden, dan weder van ernst en overweging, zonder maar iets van het humanitair-demokratisch streven van zijn voorganger te toonen.

Voor de eerste reeks vond hij de stof eensdeels in de godshuizen, anderdeels in de levensgeschiedenis van de kristen martelaars, voor de tweede in het stille, streng geregelde leven van de kloosterlingen.

Ik overschat de waarde van deze dingen niet. Meuniers koloriet was niet rijk, op verre na niet oorspronkelijk en al te zeer verwant met dat van de Groux zelf. Maar ondanks al haar zwakke kanten onderscheidde zich zijn kunst ook in déze periode door oprechtheid en teerheid van gevoel en meermaals door een zeer scherpen kijk op het leven. Tot het beste, wat hij in die jaren voortbracht, behoort zijn 'Epizode uit den Boerenkrijg'[1] en vooral zijn 'S. Franciscus van Assisi' in de kerk te Xhendelesse.

Rond 1880 nam hij op zich een aantal illustraties te leveren voor de door Camille Lemonnier voor 'Le Tour du Monde' geschreven uitgave, 'La Belgique.'

Hoofdzakelijk verlangde men van hem een reeks voorstellingen uit het leven van de arbeidersbevolking in de Waalsche nijverheidsdistrikten.

Daar, te Seraing en te Val St. Lambert, ontstonden de twee eerste werken van een geheel nieuwe periode.

Al die arbeidersfiguren waren met volmaakte, teknische meesterschap geschilderd. Men wist niet, wat denken en zeggen over deze stukken, waarin hij als opzettelijk met alle overleveringen van de officieele kunst gebroken had en waarover ik zelf, ongeoefende als ik toen was, durfde schrijven: 'Meuniers werken doen ons onweerstaanbaar aan barleeven denken. Sommigen noemen de kleur onaangenaam. Het antwoord op de vraag, of zij

1) Brusselsch Muzeum; het stuk is uit 1875.

niet meer waar en natuurgetrouw dan mooi zijn, kan intusschen niet anders dan bevestigend luiden.' Van rond 1880 tot zijn dood leverde de meester ons een geheele reeks dergelijke voorstellingen, voorvallen uit het leven diep in de mijnen of in de droefgeestige 'corons' van het Walenland, dingen vaak van een bepaald grafisch karakter, waarin de teekening meer op den voorgrond treedt dan het koloriet en waarvan de typen, ietwat eenvormig en konventioneel, getuigen van een innig meegevoel voor het lijden en strijden van het moderne proletariaat. Ontegenzeggelijk had Meunier, door het voltooien van deze stukken, werkelijken invloed op het hernieuwen en modernizeeren van onze figuurschildering[1)].

Een ster van eerste grootte meende men te mogen begroeten in den in 1836 te Doornik geboren André Hennebicq, toen deze, na een verblijf van eenige jaren in Italië, in 1870 in het officieel kunstsalon te Brussel zijn 'Aardarbeiders in de Campagna romana' tentoonstelde. Dit niet ongemeen groote tafereel moge ons al in de transalpijnsche gewesten verplaatsen; het was een 'slager' van ongewone verdiensten. Het vertoont, in verschillende houding, een tiental Italianen, met onder hun verweerde viltjes even verweerde gezichten, verrichtend met langstelige schoppen hun bescheiden werk. Al de houdingen zijn het leven afgekeken evenals de figuren zelf; het geheele tooneel ademt den grootsten eenvoud en den innigsten vrede. Geen ander Waal of Vlaming bracht ooit iets degelijkers mede uit het Zuiden of het Oosten, tenzij wellicht Emiel Wauters, wiens voortreffelijk landschap, 'Kaïro bij de Brug van Kasz-el-Nil' (1883), Antwerpsch Muzeum, ook een 'slager' was, waar geen tweede op mocht volgen.

Jammer, dat op dit eerste meesterwerk geen tweede volgde. In later jaren waagde de auteur zich ook op het terrein der historie en zelfs der dekoratieve schildering; doch met veel geringeren bijval. Hij overleed te Brussel in 1904.

Degenen, die de Groux zoo niet in de uiterlijke behandeling, zij 't ook op breeder schaal en met minder bescheidenheid, dan toch door het innig menschelijk gevoel, dat in hun gewrochten ademt, en de voortreffelijke ad vivumbehandeling van het menschelijk figuur, het dichtst bijkomen, zijn Alexander Struys (1852) en Léon

1) Zie in deel V van 'Het Schilderboek' mijn studie over den beeldhouwer-schilder Meunier.

Frédéric (1856), de eerste van on verbasterd Nederlandschen, - de tweede van half Vlaamschen half Waalschen tronk zooals Meunier zelf.

Na een zeer opgemerkt debuut in het meer beperkte Antwerpsche kunstmidden uit de jaren 1870-1874, o.a. met een werkelijk prettig in volle verfspijs geschilderden ‘Mosseleter’ en met een wel wat sentimenteele, maar toch aangrijpend en knap uitgevoerde herinnering aan den ‘Struggle for life’ van vele in armoe en miskenning beginnende artiesten, ‘Misschien’, leverde Struys nadat hij rond 1874 Verlat als akademieleeraar te Weimar was gaan vervangen, jaren lang het eenigszins tragische schouwspel van een begaafd en onderlegd kunstenaar, die er maar niet in schijnt te slagen, zijn eigen weg te vinden. Genre, geschiedenis, mythologie bekoorden hem elk op beurt, zonder dat het hem gelukte in één dezer vakken, tenzij wellicht in 't eerste, werk van eenigszins hooger gehalte te voltooien.

In ééns, in 1888, was hij er! ‘De Broodwinner’, in de ‘Driejaarlijksche’ van dat jaar voor het Antwerpsch Muzeum aangekocht, was het eerste groot sukses van een nieuwe periode, het eerste van een geheele en lange reeks schilderijen, waarvan meer dan één den eerenaam van ‘meesterstuk’ verdient.

Struys en Frédéric beiden zouden kunnen doorgaan als het levend en treffend bewijs, dat alle manieren goed zijn, als de kunstenaar, die ze zich toeëigent, maar voldoende talent bezit. Het koloriet van den eersten is alles behalve modern; het heeft schrikkelijk veel gelijkenis met de al lang in slechten roep staande bruinschildering van zekere nabootsers van de kleine zeventiendeeuwers; het heeft meer dan ééns tot bazis het terecht versmade ‘sirop d'Anvers’ en is daarbij meer dan ééns nuancieloos, eentonig, zwaar en hard en in tal van schilderijen hetzelfde. Dat van den tweeden munt zelden uit door zachtheid en gloed van toon; het vertoont vaak een hardheid en een gebrek aan harmonie, die, gepaard met iets als een metallieken schijn, niet in de traditie der ‘goede’ schildering passen en het schoonheidsgevoel weinig bevredigen.

En toch voelen wij ons zelden ontstemd door de sombere kleurenscala van den een of door het koude en harde van den andere, zeker wel omdat die kleur zoo volkomen bij de behandelde onderwerpen past, dat wij schier geneigd zijn bij hen te prijzen, wat wij bij anderen overtuigd zouden gispen.

Evenals Meunier en de Groux doen Struys en Frédéric grepen in het volle lijdensleven van de nederigen en armen. Enkel doen zij zulks eenvoudig uit belangstelling in het lot van den medemensch zonder de minste bijgedachte, zonder de minste filanthropische of filozofische bedoeling, zonder den steeds wrangen bijsmaak van een maatschappelijke of andere tendenz.

En van alle modernen, uitgezonderd alleen Israëls misschien, weet geen zoo onderhoudend en roerend van hen te vertellen.

Struys vertelt doodeenvoudige, alledaagsche, haast onbeduidende geschiedenisjes: van het moedertje, dat de H. Maagd vereerde; van het gestorven kindeke en van het leed van moeder; van het kindeke, dat ziek viel en van moeders schrik en angst; van het bedrogen meisje en den wijzen troost van den heer pastoor. - Frédérics verhalen zijn meer ingewikkeld; het vagebondenbestaan van de Waalsche krijtventers; de wriemelende menschenmassa, die te voorschijn gulpt in een volkrijke straat als de Hoogstraat te Brussel op klokslag twaalf uur middag; de optocht van de lotelingen; de begrafenis van een landbouwer; wat natuur en afstamming eerst, leven, arbeid in den strijd om de korst brood later maken van de boeren (‘De vier Levenstijden’); dit alles en nog veel meer verwekt zijn belangstelling.

Struys! Zoo eenvoudig en alledaagsch kunnen zijn onderwerpen op zichzelf niet zijn, of zie, als hij ze behandelt, worden zij hertooverd tot aangrijpende, zich voor altijd in het geheugen prentende bladzijden uit het groote en nooit volgeschreven boek van het menschelijk lijden.

Daartoe heeft hij niet vele figuren noodig; een vrouw met haar man, een moeder met haar kind! Veel heen- en weergeloop of armgezwaai geeft hij ook niet te zien! Stil, ongewoon stil en rustig houden zij zich op zijn schilderijen; de armen hangen haast bewegingloos neer; de lippen blijven stom; de oogen zijn zedig neergeslagen; en toch treft ons dat stille spel tienmaal dieper dan het bloedigste veldslag- of omwentelingstooneel onzer romantieke schilders.

In een smalle armoedige straat te Mechelen bezocht ik met den meester de schamele werkmanswoning, waar hij de meeste van deze werken schilderde en leefde.

Want - en in mijn oog strekt dit hem tot groote eer - Struys behoort in geenen deele tot die schilders, welke in hun eigen werk-

plaats de zonderlingste voorvallen beleven en zich in eigen tuin op jacht of vischvangst begeven.

Dat was wel de kleine, kale keuken, waarvan ik de witgekalkte hier en daar met een santje of een portretje versierde wanden uit zijn werk zoowel kende. En toch was zij die keuken niet! Waarom? Omdat Struys geen angstig kopiïst van de werkelijkheid, geen fotograaf is, die al wat hij ziet, nauwgezet nateekent, zooals het is, omdat hij niet anders kan; maar omdat hij, wat hij waarneemt, weet te louteren en om te zetten tot iets beters en hoogers; omdat hij er stijl weet aan te geven.

Struys is een dichter, die in elken streek van zijn penseel iets van zijn eigen gemoed legt en al wat hij op het doek toovert met het milde, warme licht van zijn ziel weet te doordringen.

Struys is van het geslacht dier teergevoeligen en medelijdenden, waartoe ook Millet, Israëls, von Uhde, Meunier, en in zekeren zin, ofschoon met geheel andere middelen, Raffaëlli en Steinlen behoolen. Nooit vervalt hij in de ‘romance’; de indruk, dien zijn werk op ons maakt, blijft in de eerste plaats esthetisch; de beruchte ‘Zwiebel’, waarvan Heine spreekt, gebruikt hij nooit, om ons te ontroeren.

Zie zijn ‘De Zieken bezoeken’, voltooid in 1893, van dan af in 't Brusselsch Muzeum. Zijn er, in dit tamelijk groot doek, gebreken wellicht van perspektief, proportie, wat weet ik? Och jawel, die zijn er, en toch zou ik mij schamen, er van te reppen. Ik heb alleen oog voor het weergalooze gevoel, waarmede de gemoedsstemming van deze vier a vijf personen: een priester, zittend bij het bed van een stervende, diens vader dan en zijn jonge vrouw met een zuigeling op den arm, is weergegeven. Alleen reeds het hoofd van den veege, waarin nog alleen, met zijn zeer intensen blik dat glasachtig oog te leven schijnt, is het werk van een bewonderenswaardig kunstenaar[1].

Als kolorist de mindere van Struys, overtreft Frédéric dezen door de macht van zijn verbeelding en de pracht van zijn samenstelling, en ook - waarom het niet gezegd? door het innig lyrisme, dat evenzeer zijn voorstellingen van alledaagsche gebeurtenissen als zijn heusche gedichten, gelijk b.v. zijn ‘In Gedachten’, of ‘Ook het Volk zal eens de Zon zien’ (1891), of ‘De Lente’, of de beroemde, in het Brusselsch Muzeum prijkende ‘Hulde aan Beet-

1) Zie in mijn bundel ‘Koppen en Busten’ een opstel over Struys.

hoven', meer bekend als 'De Beek', in alle onderdeelen doorgloeit.

Frédéric, die een goed deel van zijn kindsheid en een nog aanzienlij ker deel van zijn artistieke loopbaan in een arm en stil dorpje van het Namensche doorbracht, kent en begrijpt de boeren als geen tweede. Hij, die hun brood at en bij gelegenheid, als een moderne volgeling van den grooten 'poverello' en 'pazzo' van Assisi deel nam aan hun arbeid, voelt met hen mee zooals alleen een Millet het vóór hem kan gedaan hebben.

Zijn gezamenlijke werken, oneindig meer dan die van Antoine Wiertz de eer waard, bijeenverzameld te worden in een eigen muzeum, zouden de meest pakkende 'kroniek van den Waalschen landbouwersstand in de XIXe eeuw' uitmaken, die een romanschrijver, al was het Balzac zelf, er van zou kunnen dichten.

In het voorbijgaan zij hier aangestipt, dat Frédéric, tevens een uiterst fijngevoelig landschapschilder, in zijn werkplaats, in twintig laden op elkaar gestapeld, honderden voortreffelijke in olieverf of met pastel uitgevoerde landelijke kijkjes verborgen houdt, waarvan hij alleen bij uitzondering, ik weet niet, om welke reden van al te groote nederigheid of valsche schaamte, een enkel naar een tentoonstelling stuurt (zie b.v. zijn mooien 'Maneschijn' uit 1898 in het Brusselsch Muzeum[1]).

Frédérics invloed deed zich vooral gelden onder de Brusselsche artiesten en in de eerste plaats onder de leden van de jarenlang bloeiende vereeniging 'Pour l'Art'. Vooral Firmin Baes, eens zijn leerling, is met den meester verwant.

Baes is overigens een kunstenaar van zeer voortreffelijke begaafdheid, die met gelijk talent pastel en olieverf, het menschelijk figuur en het landschap behandelt.

In vrij schril kontrast tot Struys staat de begaafde Antwerpsche meester Theodoor Verstraete, geboren in 1851 te Gent, in 1907 overleden te Antwerpen, waar hij in de jaren 1867-1878 zijn opleiding aan de Kunstakademie had genoten, en in de omgeving waarvan hij zich in volle onafhankelijkheid had ontwikkeld tot hij, rond 1900 geestesziek geworden, de penseelen moest neerleggen. Verstraete, die vooral naam maakte als landschapschilder, onderging, als zoo velen van zijn tijdgenooten, de onweer-

1) Men raadplege mijn uitgebreid opstel over den meester in 'Het Schilderboek', deel V, Elsevier, en een korter in mijn bundel 'Koppen en Busten', Lamertin, Brussel.

staanbare bekoring van het werkelijk volksleven en liet er zich gaarne door inspireeren.

In den beginne, zoowat van 1880 tot 1890, liet hij zich bij voorkeur verlokken door onderwerpen, welke hem gelegenheid gaven, zijn aangeboren drang naar dichterlijke droomerij en sentimenteel dwepen bot te vieren. Zijn doeken uit die jaren toonen ons een boerenmeisje, loopend, met gemeten stapkes, heel stil en ingetogen, langs haar koetjes in een weide, waaruit, in den Septembervalavond, fijne witte nevelen opzweven; of een kerkhof, van waar een jonge man zijn ouden vader wegleidt, van de plaats, waar zoo pas een graf gedempt werd[1]; of een langen weg tusschen wat schrale boompjes, te midden van de zandige hei, en op dien weg mannen in blauwen linnen kiel en vrouwen in donkere kapmantels, aanstrompelend achter een naar het kerkhof vervoerde lijkkist.

Van lieverlede echter wist Verstraete zich van dat tikje gevoelerigheid te bevrijden, en dit zoo zeer, dat het hem mogelijk werd, onderwerpen van den aard der hier boven bedoelde zoo objektief, ik zou haast zeggen zoo onzijdig mogelijk te behandelen. Een treffendreprezentatief stuk uit deze nieuwe ontwikkelingsperiode is het groote schilderij uit het Antwerpsch Muzeum, ‘Naar den Rozenkrans’, voltooid in 1891, waarin wij, vlak vóór het witgekalkte boerenhuis, waarvan de gesloten vensterluiken en evenzoo het aan de deur aangeleunde kruis aanduiden, dat een doode er op 't stroo ligt, de boeren en boerinnen, met tragen, haast voorzichtigen toch weggewonen stap zién aankomen, om daarbinnen den rozenkrans te bidden. In deze periode, overigens, gaf de intusschen krachtiger en ervaringrijker geworden kunstenaar meer en meer de voorkeur aan gezonde, soms wel meer prozaïsche onderwerpen: een schiptrekker, hangende in zijn lederen trekgareel aan het lange touw van een onzichtbaar schip en gaande, in gebukte houding, in strompelgang langs de vaart; een trits zwaarlijvige zeebonken, opmarscheerend, de breede ruggen naar ons toe, naar de haven; een hovenier, neerhurkend naast allerlei bloempotjes en het jonge plantsoen verzorgend; een Zeeuwsch boerenpaar, in 't uur der vledermuizen, vrijend bij den slagboom van een boerenerf in den opkomenden avondmist....

En terwijl aldus zijn onderwerpen gezonder en tevens zijn uit-

1) ‘Na de Begrafenis’, Brusselsch Muzeum.

beelding van het menschenfigiiur én waarheidgetrouwer én krachtiger werden, verhelderde hij meer en meer zijn palet, wist het te zuiveren van alle konventioneele toontjes en er de geschiktste kleuren op te vinden, om stouter en stouter, verrassender tevens en raker, het, overigens, van in zijn eerste proeven reeds duidelijk gedroomde vrije buitenlicht vast te houden[1].

Eenige jaren jonger dan Verstraete is de te Antwerpen in 1858 geboren Edgar Farasyn, die op buitengewoon prillen leeftijd, kort na 1875, in de tentoonstellingen van het Antwerpsch Kunstverbond debuteerde met werkelijk veelbelovende tooneeltjes uit het kinderleven.

Ook deze is een veelzijdig kunstenaar, die zich, gelijk Verstraete, bij afwisseling op landschap, marine, binnenhuis en volksschildering toelegde.

Van de vele tooneelen uit het volksleven, die Farasyn onderteekende, is en blijft 'De Oude Vischmijn te Antwerpen', Antw. Muz., ontegenzeggelijk een van de twee of drie merkwaardigste.

Toen Farasyn het waagstuk aandurfde, was hij 24 jaar oud! In de Driejaarlijksche van 1885 werd nauwelijks een ander schilderij, zelfs niet een heel groot doek van den Franschman Gervex, meer opgemerkt dan het zijne.

Maar ook, welk een benijdenswaardig onderwerp en welk een degelijke behandeling!

Reeds door de welbegrepen verscheidenheid der typen verheft zich het stuk boven de werkelijk niet altijd gouden middelmaat.

De bestuurder der 'mijn', een dik-bollig, gladhuidig pedantje, vol van zijn waardigheid; de struische werklieden, die de te koop geboden visch in mandjes voortsleepen; de koopsters, in alle dracht, van allen leeftijd, elk haar eigen karakter, schalkheid, schraapzucht, domheid, geslepenheid, enz., in houding en gelaat verradend; voorts de toeschouwers, een bonte schaar nieuwsgierigen, luiaards, straatbengels. Wat een onderwerp! Op het gevaar van eentonigheid of gebrek aan perspektief, in een samenstelling als de onderhavige, waar een veertigtal figuren op voorkomen, nauwelijks te vermijden, stuitte zijn poging niet.... Jammer, dat de kleur mat, wat krijtachtig is op enkele plaatsen. Hier vooral, voor deze personages, ware een frisscher, gezonder, rijker en meer Vlaamsche karnatie goed op haar plaats geweest.

1) Zie over Verstraete mijn uitvoeriger opstel in 'Het Schilderboek', V. Elsevier.

Heel wat moderner zijn de in 1890 uitgevoerde stukken ‘Ploegen’ en ‘Schofttijd der Visschers’. Meesterlijk in 't eerste, die logge stevige, Veurnsche rossen, met bijna tastbare vormen, levend van beweging; treffend waar het gaan en doen van den ploegman; de grond vettig, zwaar, voelbaar halfvochtig; juist de toon van de lucht, half in dampen op den achtergrond; niet minder heerlijk, in het tweede, zeer groote stuk, een groot rosbruin paard met geelachtige manen, huiverend in de natte lucht van de wijdstrekkende ‘kallen’; goed gezien en weergegeven de visschers, deze voedend het paard, gene het tuig in het water wasschend, een derde zijn manden ladend op den rug van het dier.

Larocks ‘Idioot’, in de Driejaarlijksche van 1894 tentoongesteld en voor het Antw. Muzeum aangekocht, is een bladzijde vol van het diepste medelijden voor die rampzaligen, welke, op den buiten vooral, aan zoovele plagerijen zijn blootgesteld. In een afgelegen hoekje te midden van steengruis en wat karig gras, heeft de arme onnoozele zich verscholen. Hij zit daar neergehurkt, de pet schuins op het domme dikke hoofd, en kijkt met schuwen, smeekenden en tevens verwijtenden blik, den schuwen blik van een opgejaagd dier, de kwajongens aan, die hem tot daartoe achtervolgd hebben. Onmogelijk zou men 't achten, dezen idioot zoo eenvoudig en toch zoo treffend voor te stellen. Al het wee van zulk een verwilderd bestaan schreit uit dit figuur ons toe, en toch blijft de geheele voorstelling volkomen vrij van elke sentimentaliteit. De kleur is wat zij wezen moet: schraal, droef, pijnlijk.

Zijn ‘Schramoelierapertje’, Muz. van Brussel, zijn ‘Visschertje’, verzameling van den schrijver dezer regelen, tal van andere meestal niet groote stukken zijn niet minder degelijke kunst en doen het betreuren, dat deze rijk begaafde, in 1865 geboren artiest, reeds in 1901 door longtering werd weggemaaid.

Ook ‘de Strijd om het Bestaan’ van Hendrik Luyten[1)] is door en door modern. Modern door de behandelde stof: een tooneel uit een werkstaking in de Belgische mijndistrikten; modern ook door de behandeling, waarin wij tegelijk het streven der realisten en der luministen opmerken.

Een tafereel van een twaalftal meter in 't vierkant, vol figuren

1) Sedert 1916 in het Antwerpsch Muzeum. Lid geworden van den Muzeumraad. bood Luyten het reusachtig drieluik aan als ‘don de oyeuse entrée’. De Stad en de Muzeumraad aanvaardden het dankbaar....

van anderhalve natuurgrootte, aangelegd in breede, stoute trekken, machtig van teekening en aangrijpend van gevoel. Toch, ondanks de ongewone verhouding van het doek, meer grootsch dan groot.

Een herbergzaal. Rond de tafel, mannen en vrouwen van allen leeftijd, met gehavende kleeren, bemorste tronies, nuchter de meeste, enkele bij drank. Buiten zijn de gezellen reeds handgemeen geweest met soldaten of marechaussees. Gewonden stormen de zaal binnen. Een doodelijk gekwetste ligt op het voorplan. Een kreet van wraak ontsnapt aan alle monden. Vuisten worden opgestoken, stokken in de hoogte gezwaaid, vloeken en bedreigingen uitgebraakt, en geen toejuichingen worden den gezel bespaard, die met een vlugge beweging op de tafel springt, ten einde de makkers aan te sporen tot uitersten tegenstand.

Een degelijk stuk, zoo in-gezond van uitvoering als van konceptie. De groepeering in het algemeen, de houding en gezichtsuitdrukking der afzonderlijke personages, vallen te prijzen. Die typen van allerlei leeftijd en gemoedsaard ‘leven’. Van den geboren oproermaker en den rustigen ordelievenden arbeider, die alleen uit nood tot buitensporigheden overslaat, is hier menig exemplaar voorhanden. Misschien is Luytens ‘Struggle for Life’ niet heel en al vrij van deklamatie, zelfs niet van zekere akademische konventie in die overdaad van over-en-weer-geroep en handengezwaai. Kon het echter wel anders, waar het er op aankwam, op betrekkelijk kleine schaal een menschelijk publiek - en welk publiek! - één razen, tieren, protesteeren en wraakroepen! - van wel een zestigtal koppen te doen ademen?

Groot was de bijval, door Luyten in de Driejaarlijksche van Gent met deze kompozitie behaald. Geen dagblad, van welke kleur ook, dat er niet met lof van gewaagde. ‘Une grève pour de vrai et non une émeute de mélodrame.’ schreef ‘L'Indépendance’; ‘le cri sort de la toile et annonce le sang.’ En het blad begroette in ‘Struggle for Life’ een aangrijpende illustratie op de theorie van den bekenden Franschen socioloog, M. Tarde, over het zoogenaamde ‘crime des foules’.

In ‘L'Etoile belge’,, schreef Sulzberger: ‘cela parle, cela crie, cela hurle, cela est documentaire!’

Een geheel bizondere en in 't oog vallende plaats bekleedt Eugeen Laermans (geb. 1864).

Laermans, - en waarom niet Laeremans, zooals deze door en

door Dietsch-Brabantsche naam werkelijk gespeld wordt, is beide, door zijn vader, een echt Brusselaar, en door zijn moeder, de dochter van eenvoudige landlieden van Sinte Agata-Berchem, een loot van den stevigstoeren boerenstam, die daar wroet en wrocht, slaaft en schrafelt, sober en in zich zelf gekeerd, rumoerig en uitgelaten wild bij kermis- en feestgelagen, tusschen de Zenne en de Dender, tusschen Brussel en Halle aan den een, Aalst en Ninove aan den anderen kant, de geboortestreek ook van schrijver dezes.

Zoo gezond en sterk zijn de hem aangeboren rashoedanigheden, dat zelfs de verfranschende opvoeding, die hij niet tehuis ontving, maar die hem in school en akademie werd opgedrongen, zijn innerlijk Dietschzijn onaangetast liet. Vrij teekenend is het, dat Laermans, na onder den invloed van allerlei Fransche lektuur, o.a. van Baudelaires ‘Fleurs du Mal’, teekeningen te hebben voltooid, die men, al is de invloed van Rops er in waar te nemen, voor werk van Odilon Redon had kunnen aanzien, al heel spoedig zijn keuze liet vallen op onderwerpen zonder eenige perverse of zelfs letterkundige bijbedoeling, zulke namelijk als de werkelijkheid er voor al wie zien kan zoo vele oplevert.

En niet alleen als herschepper van het leven, ook als koloriest van ongemeene kracht, bevestigde hij zijn Vlaamsch-zijn van ongeveer 1893 af in een even lange als merkwaardige opeenvolging van tooneelen uit het leven dier zelfde landlieden, waaruit zijn moeder en zeker ook wel zijn vaderlijke grootouders gesproten zijn.

Van die landlieden nu, die ik, persoonlijk, zeer goed beweer te kennen, wier bouw, houding, gebaren, aard en wezen ik zelf, als kind van 't zelfde gewest, van nabij heb kunnen waarnemen; van deze boeren en boerinnen heeft Laermans zich een eigen en eigenaardig type gevormd, dat enkelen, juist dezulken die wel Teniers en Madou, maar niet of veel minder Boeren-Bruegel en Brouwer bewonderen, voor volkomen valsch schelden, anderen weder wat al te goedgeloofs beschouwen als - in facto - van één stuk met de onvervalschte waarheid.

In werkelijkheid is er, van de ontelbare figuren van boeren en boerinnen, die Laermans te pas bracht in de goede honderd groote en kleine doeken, die hij van 1893 tot heden voltooide, nauwelijks een enkel aan te duiden, waarvan uitzicht en struktuur in 't algemeen, waarvan zelfs houding, gang, handgebaar niet op wonderbare wijze zou strooken met het leven.

Door een tweevoudige omstandigheid intusschen kwam de kunstenaar er toe het waargenomene, ik durf zeggen! het scherp en goed waargenomene, te wijzigen, te ver-, ik zeg niet: te misvormen.

Doofstom van geboorte, levende dus in een door geen enkel geluid een enkele sekonde afgebroken eeuwige stilte, heeft hij van vormen, bewegingen, handelingen een veel scherper vizie dan zijn hoorende medemenschen. Door een ongewone, overigens aangeboren, doch door zijn treurig gebrek nog vergroote in-zich-zelf-gekeerdheid geneigd tot karakterizeeren, overdrijft hij, met opzet, tijdens het werk, die bizonderheden van het lichaam, die bewegingen van de ledematen, welke hem in zijn modellen het meest treffen.

Deed Verstraete niet hetzelfde, ofschoon, ja, soberder en gematigder? Gaf de groote Boeren-Bruegel niet het voorbeeld, zonder veel maathouden in tal van zijn platen, met passende mate echter in zijn heerlijke schilderijen?

Waar de meester van St. Pieters-Jette zijn boeren voorstelt met schijnbaar te zware, te plompe lijven; waar hij ze doet optreden, zich voortsleepend met zwaren, bijna mekanischen tred, met wijd uitgezette beenen en doorgezonken knieën, daar miskent noch vervalscht hij de waarheid; integendeel, hij laat er licht op vallen, en - zelf wetend, onderstreept hij ze krachtig, te krachtig soms, ik beken het, voor die niet weten. Hij bewijst, een juisten kijk te hebben op den karakteristiek-eigen sleepgang van hen, die, als de boeren tusschen Zenne en Dender, omspitten moeten een zeer vetten, zwaren akkergrond.

Het zou mij niet moeilijk vallen, in zekere van zijn tafereelen bewegingen aan te duiden, die zich als 't ware met andere bewegingen bij Bruegel dekken. Ik denk aan het tastend gaan, aan de hand van zijn kleine geleidster, van ‘De Blinde’ (1898); aan het val-strompelen en dreigvallen van ‘De Dronkelap’ (zelfde jaar); aan den vermoeiden, automatischen, linkschen gang van zijn boeren in ‘Naar de Rust’ (zelfde jaar); aan de gebukte houding, de zoo treffend juist geziene, van den boer, die, met een kind op den rechten arm, een ander aan de hand, tusschen twee blinde muren te stoeien loopt in ‘Het Wagenspoor’ of ‘L'Ornière’ (1899); aan de ruggen van meer dan één biddend man of dito vrouw in ‘Avondgebed’ (1896) en ‘De Bedelaars’ (1900); aan

het zichtbaar gehaaste beweeg van zijn drie figuren, een man met zeis, een vrouw met in handdoeken geborgen eten en een knaapje met een kan bier in ‘Hooitijd in de Kempen’ (1906).

Wie de boeren, als ik zelf, jaren lang in hun ongedwongen doen bespiedde, zal toegeven, dat, ver van karikatuurachtig overdreven, silhoeët en houding van Laermans’ figuren in vele van zijn werken haast fotografisch waar zijn.

Beschouw in ‘Avondgebed’, die van achteren geziene knielende vrouw en dien van terzij gezienen, zich tot knielen-gaan traag en als met moeite, toch zoo devoot, krommenden boer en het naast hem staande meisje met het witte lijfje en het vuilroze schort.

Zie het prachtige ‘De Blinde en de Kreupele’ (1906), en het misschien nog schooner, naar mijn bescheiden oordeel volmaaktonberispelijke ‘Indringers’ (1903), die triestige schaar van landloopers: een oud man, een jonge verlepte viouw, en vier kinderen, zich vasthoudend, angst op het lijf, tusschen een glimwitten blinden muur en het staketsel langs een rivier, terwijl, ginds ver, kwaadaardig en dreigend, vijandelijk dorpsvolk, - huishebbers die! - deze dakloozen nakijken.

Er weent in verscheidene van Laermans’ werken een zonderling moderne en intens-menschelijke tragiek, en treffend en teekenend is het, hoe hij die hooger weet te stemmen, alleen door deze beide middelen: beweging en kleur.

Hetzij hij ons toont de in een ordelooze massa elkaar voortstuwende stakers (‘Werkstakingsavond’, 1894) of den al even ongeregelden opmarsch van ‘De Landverhuizers’ (1898), Antwerpsch Muzeum; hetzij hij ons te zien geeft, hoe twee zwaar gebouwde lummels een doode wegdragen, terwijl, schreiend, een oud mannetje volgt en een klein meisje vooroploopt (1904); in deze en nog een paar andere tafereelen trekt de schilder, geleid alleen door zijn onfeilbaar instinkt van ras-koloriest, op wonderlijke wijze partij uit een schrille, bijna pijnlijke tegenstelling van het helste wit en het tonigste bruin of smaragdgroen, wit van een door sterke beeren gestutten tuinmuur, groen van geboomte en wegegras.

Ook zijn anders, als al zijn landschappen, in rijke warme tonen glorend ‘Dorpskerkhof’ (1905), dankt aan de zelfde tegenstelling, ondanks den gloeienden zonneraai, die het stuk haast in twee snijdt, dezelfde aangrijpende tragiek.

Laermans, die, men weet het reeds, doofstom is, herschept al

zijn modellen, onbewust, tot doofstommen. Geen figuur, in om 't even welk van zijn werken, dat het ook maar beproeft, iets te zeggen of den mond te openen.

Met Gallait, Leys, A. Stevens, behoort Laermans tot het halfdozijn schilders van Belgischen oorsprong, die in het buitenland gewaardeerd worden. Zoowel in bizondere verzamelingen als in de groote muzea van Berlijn, Dresden, Parijs, prijken van zijn gewrochten.

Een moderne Bruegel heeft men hem genoemd. Mij dunkt - dat is minder juist. Een Charles de Groux van zuiver Vlaamschen tuk met een uitgesproken drang naar 't monumentale, zoo zou ik hem liever bestempelen.

Ook Jakob Smits (geb. 1856) is, in zijn tooneelen uit het volksleven, een koloriest, zij 't ook op een geheel andere wijze! Niet door te karakterizeeren, te vervormen, door te verdiepen, te doorgronden veeleer.

Hoe aangrijpend weet hij, zelfs in kleine stukjes, uit te drukken, in mensch en dier, de vermoeienis van een langen zomerdag van sjorren en sjouwen op de hei of in het hout; hoe intens spreken zijn armeluidjes-woonsteden van de schamele bekrompenheid van hun bewoners.

Het koloriet is gezond, spreekt, recht vóór de vuist, zonder sluwheid of knepen, echt en heerlijk Nederlandsch.

Karel Mertens, Jaak Dierckx, Aug. Le Vêque in een niet ontalrijke reeks van zijn werken, o.a. in zijn puike ‘Tragische Arbeiders’, Brusselsch Muzeum; Modest Huys; tien anderen zouden hier nog mogen herdacht worden. Doch niet alleen het wel en wee van de lagere standen, ook al de ervaringen van den vermogenden middel- en zelfs van den rijken en verfijnden hoogeren stand, kan immers stof leveren voor den zedenschilder van zijn eigen tijd?

Warendebeide koloristen van Noordnederlandschen oorsprong, de joviale tweeling-broeders Pieter (1842-1894) en David Oyens (1842-1902) geen beoefenaars van de volks- en genreschildering, omdat zij bij voorkeur voorvalletjes uit het kunstenaarsleven in beeld brachten? Hoe gemakkelijk, men zou zeggen al dartelend en spelend, zijn hun prettige stukjes, meest van kleine afmetingen, niet gedaan! Wat een spirit en wat een leven zit er in! Wat is elke toets stout en raak, breed zelfs ondanks de soms heel kleine afmetingen van paneel of doek; wat zijn de tonen vettig, kloek; wat

is het geheel harmonieus! En wat steekt er een gezonde humor in hun het leven afgekeken tooneeltjes! Hun personages gebaren niet, zij doen; zij praten, bluffen, kijven, mallen heusch en waar! ‘De Kollega's’, 1884, van Pieter, Brusselsch Muzeum, en ‘Na de Verkiezing’, 1884, van David, zijn ware meesterstukjes.

Van allen, die zich waagden aan onderwerpen uit het leven van het heele of halve ‘high life’ en van de bemiddelde burgerij, Alfred Stevens (1823-1906), Charles Hermans (geb. 1839), Jan van Beers (geb. 1852), later Michel en Thomas en te Antwerpen Emiel Vloors (geb. 1871), is, ontegenzeggelijk, de eerste de meest beroemde, de voortreffelijkste en - wat men ook zegge en hoe zeer hij zijn moedertaal verleerd moge hebben gedurende zijn jarenlang verblijf te Parijs, - de meest Vlaamsche.

Gaat het aan, dezen vertolker van het mondaine leven der Brusselsche - later der Parijzer ‘bourgeoisie’, dezen schilder van rijk en modieus ingerichte, luxueus gemeubelde, met kostelijke bibelots en snuisterijen versierde salons, waarin sjiek aangekleede dames en juffrouwen uit de Wereld doorgaans meer pozeerend om hun kostumen telaten bewonderen dan om hun gemoedsstemming te openbaren, een meestal argeloos anekdootje akteeren; gaat het werkelijk aan, Alfred Stevens te rangschikken onder de Vlaamsche rasschilders?

Ik kan best begrijpen, dat men, na een oppervlakkige kennismaking met zijn ‘opus’, aarzelt, deze vraag bevestigend te beantwoorden. Bij nadere beschouwing evenwel komt men al spoedig tot het besef, dat er geen middel is, om zijn kunst, naar aard en wezen, elders te situeeren dan in de school onzer rasechte schilders. Wie dit niet billijkt, zou al even goed het Vlaamsch karakter van Antoon van Dijck kunnen negeeren, omdat deze voornamelijk te Londen en meestal heeren en dames uit de Britsche aristokratie heeft geschilderd. Wat Alfred Stevens stempelde tot een rasechten, schoon zijn taal sedert jaren verleerd hebbendenVlaming, is niet alleen zijn rijk en gloedvol koloriet, vol van de verrukkelijkste en fijnste overgangen en tinten; het is niet alleen zijn onovertroffen, onfeilbare tekniek, grootendeels, evenals die van Hendrik de Braekeleer, afgekeken van de oude Hollandsche meesters, o.a. Terburch; het zijn daarenboven de aandachtige liefde, de algeheele oprechtheid, de realistische zin, waarmede hij zijn modellen zag, begreep en uitbeeldde.

Staat men vóór de schilderijen uit zijn besten tijd, m.a.w. uit de jaren 1860-1880, dan voelt men zich aangegrepen niet alleen door de weergalooze meesterschap, waarmede alle denkbare stoffen, - een Indische sjaal, een Smyrnatapijt, een zijden of fluweelen robe, een stuk goudleder, een porseleinen of bronzen bibelot, zijn weergegeven; men staat verbluft voor het intense pigment van dat bruin, dat geel, dat rood, dat mauve, maar tevens voelt men zich zeldzaam bekoord door den gemoedelijken, haast familiairen eenvoud, waarmede de nooit tot hartstochtelijkheid stijgende, meestal wat 'mièvre', toch niet ziekelijke gevoelens van zijn menschen zijn vertolkt.

Wie kan loochenen, dat de stille vreugde, die de jonge moeder, in dat bewonderenswaardige 'Tous les Bonheurs'[1] uit de jaren zestig, zich mededeelt aan den toeschouwer met dezelfde kracht als de 'Weltschmerz', de levensmoeheid, de nerveuze spanning van die mondaine in balkostuum in het prachtige 'Na het Bal'[2] van rond 1880?

Zeker, het opus van dezen meester bevat meer dan één bladzijde, die minder en zelfs veel minder bekoort en boeit dan deze twee onbetwiste meesterstukken. Zonder lang zoeken zou ik er verscheidene kunnen noemen, waarin de gewaarwordingen van de modellen alles behalve diep, ja, oppervlakkig werden weergegeven. Maar ook in déze stukken nog, hoevele werkelijk ekskieze deelen, - bijkomende voorwerpen wel is waar - treft men er niet aan, die de bewondering moeten gaande maken van allen, die voor kleurenrijkdom gevoel hebben. 'De Dame in 't Roze' (1886), 'Het O.L. Vrouwenbeestje' (1880), 'Herfstbloemen', 'De ontbladerde Tuil', alle in 't Brusselsch Muzeum, bevestigen dit[3].

Charles Hermans verschilt in de meeste opzichten van Alfred Stevens. Hij verschilt van hem door de keuze van zijn onderwerpen zoowel als door de kleurbehandeling. Zijn eenig groot, maar dan ook zeer groot sukses behaalde hij in 1875 met zijn in dat zelfde jaar voltooid en in de Driejaarlijksche geëxpozeerd schilderij van ongemeen groote verhoudingen (2.48 m.h. en 3.17 m. breed), getiteld 'Bij Morgenkrieken'[4]. Het is een bladzijde uit het leven der Brusselsche 'haute noce', - door geest, opvatting

1) Brusselsch Muzeum.
2) Antwerpsch Muzeum.
3) Zie over A. Stevens een uitvoeriger opstel in mijn boek 'Koppen en Busten.'
4) Brusselsch Muzeum, 'A l'Aube'.

en zelfs tendenz, want er is een tendenz in, vrijwel in éénklank met de Fransche romanletteren uit die jaren. Het stuk kon bijna zijn de illustratie van een tooneel uit den een of den anderen roman uit Zola's reeks ‘Les Rougon-Maquart’.

In de nog vale klaarte van den vroegen morgen verlaten ‘noceurs’ en ‘noceuses’, gene met den ‘huit-reflets’ op het hoofd en over hun galarok den met bont afgezetten mantel, deze in diepgedekolletteerde modekleeren, het ‘restaurant de nuit’.

Werklieden met het alam op den schouder, in sjovele plunje, bleven staan, om de luidruchtige ‘sortie’ van de rijke niets-doeners bij te wonen.... Een bejaard ambachtsman, een timmermansgast met grijzen baard, staart met gebalde vuist en als beschaamd vóór zich.... want - hier komt het romantisch aapje uit des schilders modern-versneden mouw piepen - hij heeft onder de half bezopen dames zijn dochter herkend....

Het demokratisch aapje zit natuurlijk in de flagrante tegenstelling tusschen de, in hetzelfde morgenuur, elkaar ontmoetende mannen van arbeid en plicht.... en die mannen van lediggang en zonde....

Het valt niet te loochenen, dat Hermans voor zijn pierewaaiers uit de jaren zeventig zeer gelukkig gekozen typen had weten te vinden. Hij ontwierp hun bijna levensgroote figuren met ongemeenen zwier en vond voor elk de best passende, meest natuurlijke plaats in zijn overigens welgesloten handeling.

Zijn kleur, waarvan de hoofdtoon is een deftig en in allerlei schakeering gerappeleerd grijs, is oneindig meer verwant met die van de toenmalige Fransche naturalisten - ik noem alleen Manet, - dan met de steeds wat ouderwetsche, immers traditioneele kleur van Alfred Stevens.

Nooit meer wist Hermans zich in zijn geheele latere loopbaan te verheffen tot de hoogte, die hij, 35 jaar oud, in zijn ‘Aube’ had bereikt. Wat nog geenszins zeggen wil, dat niet nog meer dan één van zijn zedestukken, en vooral van zijn naaktstudies uitmunt door meer dan gewone verdienste.

De bloeitijd van Jan van Beers als mondain schilder valt ongeveer samen met de tijdsspanne 1875-1895. In die jaren voltooide hij enkele ware meesterstukjes van echt Vlaamsche fijn- en kleinschildering, waarvan de allermooiste zijn de in de retrospektieve tentoonstelling van 1880 algemeene bewonderde ‘Zomeravond in

het Bois de Boulogne' (1880), alsook 'De Brief' (1879), beide even voortreffelijk als degelijk van teekening en koloriet[1].

Ook aan den Antwerpenaar P. Verhaert (1852-1908) en Hendrik de Smeth (geb. 1865) zijn wij verdienstelijke voorstellingen uit het leven verschuldigd. Vooral 'De Stempel van den Zeeman', Muzeum van Antwerpen, 1888, en zijn ongeveer tien jaar vroeger voltooide 'Vischkraam', verz. G. Morren, Brussel, zijn twee voortreffelijke stukken van den eerste, het een zeer merkwaardig in 't opzicht van de samenstelling, 't ander veel meer in dat van 't koloriet.

De Smeth leidt ons bij voorkeur binnen in de niet steeds met allerfijnsten smaak versierde 'salons' van rijkgeworden winkeliers of in de kille sakristie van een kerk. Zijn voor het Brusselsch Muzeum aangekocht stuk is wellicht het karakteristiekste van al zijn werken.

Een aparte plaats verdient onder de schilders van het hedendaagsche leven de te Brussel uit Vlaamsche ouders geboren, in meer dan één opzicht merkwaardige Jef. Leempoels (geb. 1867), een veelzijdig begaafde, die zich aan de meest uiteenloopende vakken waagde. Zijn ware kracht ligt in het haarfijn napluizen van menschelijke karakters en reeds in zijn vroegste, destijds door de Belgische kunstkritiek veelbesroken werk, 'Vision, vision cruelle', veropenbaarde hij zich als een psykoloog van ongemeenen durf en ongemeene kracht, toegerust met een meesterlijken teekenaanleg. Welke indrukken Leempoels van dan af van het hedendaagsche leven ontving, steeds trad, in de uitbeelding daarvan, de ontleder van gevoelens of zieletoestanden beslist op den voorgrond. Vooral de eigenaardige psykologie zoowel van godsdienstige dwepers als van eenvoudige vromen trekt hem onweerstaanbaar aan.

In een talrijke reeks grootere en kleinere tafereelen karakterizeerde hij, met verbazende, soms wel eens al te welgevallig vertoonde knapheid, maar steeds met onmiskenbare diepte van gevoel, al de schakeeringen van de religieuze overtuiging, van vroomheid, godsvrucht, prozelietisme en dweperij, welke een wijsgeerig toeschouwer met kritischen, soms een weinig ironischen blik kan waarnemen in allerlei middens en standen, in de eerste

1) Zie in 'Het Schilderboek', V, Elzevier, mijn studie over van Beers.

plaats, ofschoon niet alleen bij Roomsch-katholieken. Tot deze serie behooren, buiten deze twee zeer innige en eenvoudige, ‘De Bedrukten’, 1893, en ‘In de Kerk’, 1894, dit laatste sindsdien in het Muzeum te Leipzig, ‘Een rondtrekkend Ambachtsman in Gebeden’, het drieluik ‘In-, achter- en in het Midden van de Processie’, een stuk vol kostelijk geobserveerde typen, ‘Het Lof in Notre Dame des Victoires’, ‘Het Angelus klepte’, enz..

In de beste dezer werken, en die zijn, in mijn oogen, de twee eerstgenoemde, durft hij het aan met de meesters onzer vijftiendeen zestiendeeuwsche Nederlandsche scholen te dingen naar de kroon van de meest nauwgezette detailleering. Wat hij als teekenaar en als schilder vermag, toont hij hier: die handen en die koppen zijn bestudeerd tot in de allergeringste bizonderheden! Hun struktuur is eenvoudig meesterlijk! In baard en haar, in oogwimpers en wenkbrauwen is elk pijltje, in handen en vingerleden ieder rimpeltje, ieder adertje weergegeven. Maar, hoe gedetailleerd ook, het geheel lijdt er niet onder, wordt er niet kleintjes door. Het blijft grootsch, en een stuk leven! Weldra vergeet men het uitgepierde van al dit bijwerk onder den werkelijk machtigen indruk van de expressie. Ook in zijn beide reeksen krankzinnigentypen, onder het opschrift: ‘Chacun veut en sagesse ériger sa folie’, zal elk eerlijk oordeelende de soliede teekening en de sprekende uitdrukking waardeeren.

Een geheel bizondere plaats neemt in Leempoels' werk in het door zijn opvatting en insceneering wel wat vreemd aandoende tafereel: ‘De Lotsbeschikking der Menschheid’. Twee derden van het doek zijn ingenomen door een donkere lucht, waaruit, in een nimbus van stralen, een Kristushoofd ons aanblikt; het benedenste deel vertoont ontelbare handen, handen van pauzen, bisschoppen, vorsten, kunstenaars, arbeiders, krijgslieden, moordenaars, beschaafden, wilden, mannen en vrouwen; handen zonder faal of smet; handen verminkt door den arbeid; handen van blanken, handen van negers, en alle, alle met verbluffende knapheid gekarakterizeerd.

Cerebrale kunst - zooals vaak die van F. Khnopff en Léon Frédéric, maar daarom niet minder opmerkenswaardig.

Deze werken vertegenwoordigen overigens maar een deel van het aan verscheidenheid zeer rijke opus van dezen artiest. Noch van een reeks tafereelen uit het mondaine leven, - o.a. ‘De

Thee', 'De jonge Dame met de Bloem', 'Meeuwen at home', 'Van 't Bal terug', 'De Kokette', noch van zijn naaktstudies, als 'Baadsters', 'Goudhelm', 'Zwart en Goud', 'Zorgeloosheid'; noch van zijn vaak aantrekkelijke voorstellingen uit het leven der arbeiders, 'De Naaisters', 'Bij den Slotenmaker', 'Een Midinette', 'De Dagbladventer', 'De Maaiers'; noch van zijn behandeling van zuiver godsdienstige onderwerpen, als b.v. 'Jezus op den Olijfberg'; noch van zijn landschappen, binnenhuizen, stillevens, portretten; noch van de overigens nog niet voltooide 'série symbolique': 'Het Geheim van de Filozofen', waaronder, als hulde aan de gebroeders van Eyck 'Het Mysterie', en als hulde aan Pascal 'De Gedachte'; kunnen wij hier een beoordeeling geven.

Jammer, dat deze knappe kunstenaar er even als Frédéric niet altijd in slaagt, zijn koloriet te ontdoen van zekere onaangename, wel eens opvallend metaalachtige tonen; jammer ook, dat hij zijn meer dan gewone virtuoziteit niet altijd weet in te toomen of ten minste te verbergen.

Voor den ook door knapheid uitmuntenden Jan Verhas (1834-1896) mag een eenvoudige vermelding volstaan. Zijn 'Wandelrit op het Strand te Heist-aan-Zee', 1885, Antwerpsch Muzeum, is een degelijk stuk werk, het beste en vooral rijpste, dat wij van hem zagen.

In Henri Evenepoel zat stof voor een door en door Vlaamsch kolorist, een in den aard van Jan Stobbaerts of Verwee, met een brutalen, raken blik op de werkelijkheid en een verbazend knappen 'poot', om ze weer te geven. De meeste dingen van Evenepoel zijn onder den rechtstreekschen invloed uitgevoerd van Manet en doen dan ook onweerstaanbaar aan dezen grooten kunstenaar denken. Toch was Evenepoels temperament krachtig, oorspronkelijk en daarenboven Vlaamsch genoeg, om van zulk een invloed op den duur geen groot nadeel te ondervinden.

Te Nizza in 1872 geboren, trok hij, 1892, na een eersten leertijd te Brussel bij Blanc Garin, naar Parijs, waar hij in tal van plezierig gedane straattooneelen zijn lust naar levendigheid van kleur en kracht van licht botvierde.

'Het Café d'Harcourt' (Quartier Latin), 'Het Feest der Invaliden', mogen al wat ruw van behandeling zijn; 't waren beloften van groote waarde. Voortreffelijk in den vollen zin des woords is

zijn ‘Spanjaard te Parijs’, het levensgroote figuur van den kunstschilder Iturino, aflossend, grootsch, bijna monumentaal, op een Parijsch straatgezicht (Gentsch Muzeum). Ook degelijke portretten onderteekende de in 1899, veel te vroeg heengegane, o.a. dat van den Franschen schilder Baignières (1896), Brusselsch Muzeum, een symfonie in rood van zeer groote eigenaardigheid.

Niet gaarne zou ik willen verzuimen hier ten minste de namen aan te teekenen van tweemaal twee jongere kunstenaren tdie elk in zijn eigen, met die van den ander teenemaal verschillende richting, voortreffelijk werk leverden: de Brusselaars Charles Michel en Henri Thomas, en in tegenstelling tot hen, de Antwerpenaar Victor Hageman en de Gentenaar de Bruycker. De twee eersten drukken eenigszins het voetspoor van Alfred Stevens, Charles Hermans, Jan van Beers; zij schilderen dames van de heele en de halve Wereld en halen hun hart op aan 't streelen en liefkoozen van de fijnste stoffen en de glansrijkste juweelen. Michels ‘Zijde en Borduurwerk’ (1907) en Thomas’ ‘Paradijsvogel’ (zelfde jaar) zijn heel mooi.

Als ras-Vlamingen, door opvatting en werkwijze, staan de twee andere tegenover deze verparijste Brabanders.

Hageman, die meer en meer overgaat naar breed dekoratieve grootsheid, typeert naar het leven tientallen van de duizenden landverhuizers, die jaar in jaar uit, te Antwerpen scheepgaan naar Amerika, Australië, Afrika....

J. de Bruycker, volbloed Gentenaar, een volksjongen, behebt met al de verzotheid van echte Gentenaars op lolle en leute, bevolkt de straten, pleintjes en steegjes van het prachtige oude Gent met geheele drommen rumoerig dooreenkrioelende werklieden, marktkramers en -gasten, bedelaars, straatleurders, kwartjesvinders en ribauten. Beiden zouden een uitvoerige studie verdienen en het eenige, wat mij ervan weerhoudt, over hen uit te weiden, is dat ik persoonlijk in de laatste tien jaar geen gelegenheid had, een eenigszins aanzienlijken voorraad van hun werken in eenzelfde zaal bijeen te zien.

Deze gelegenheid schonk wel een andere ras-Vlaming, die thans, als deze beiden in de vaag des levens staat, de Antwerpenaar Emiel Gastemans (geb. 1883). Reeds in den nu al vrij lang voorbijen tijd, toen hij, als lager onderwijzer, enkel vroegmorgens vóór en in den laten namiddag na schooltijd er met zijn schilder-

doos op uit kon gaan, voelde hij zich aangetrokken door het eigenaardige, wel ruwe en soms gemeene, maar zoo schilderachtige leven van de onderste lagen der maatschappij, zooals hij dat kon bestudeeren in de pakhuizen, op de schepen, in de danslokalen en ‘pistaveernen’ van het Schipperskwartier. Later, na in meer dan één tentoonstelling bijval te hebben geoogst, verbleef hij eenige maanden in Spanje, te Sevilla en vooral te Granada, en kwam vandaar terug met tientallen groote en kleine doeken, die hij, tegelijk met eenige Antwerpsche kiekjes, in 1920 tentoonstelde.

Deze tentoonstelling was weinig minder dan een gebeurtenis! Van dan af nam Gastemans bepaald rang onder de aantrekkelijkste Vlaamsche volkslevenschilders. Wat Gastemans aantrekt in de menschen, die hij schildert, is niet zoo zeer hun bezigheid, hun handel en wandel als wel hun verschijning, maar deze dan begrepen in dezen tweevoudigen zin: de lichamelijke en tevens de zedelijke! Hij verlustigt er zich in, het geheele uiterlijk van die menschen, - gestalte, houding, gebaar, vorm en kleur der kleedij, waar en natuurlijk, maar tevens treffend weer te geven, maar hij weet ook het innerlijke, den zieletoestand, weet althans den vagen, animalen gemoedstoestand er in uit te spreken.

Zoo deed hij in zijn geboortestad, zoo te Brussel bij tijd en wijle, zoo, vooral in de oude, wonderbare, nog half Moorsche stad Granada. Hetzij hij Antwerpsche koffieraapsters, meisjes en wijfjes van plezier, bar-juffertjes en kokotjes-, hetzij hij Andaloezische bedelaars of gitana's schildert, altijd geeft hij ons den indruk, doet hij ons ‘voelen’, dat zijn modellen zóó zijn en niet anders, altijd geeft hij ons in de verschijning den weerschijn van het inwendige....

Wat een weemoed ligt er in die luidruchtige, heftige gebaren makende, opgedirkte menschen uit Andaloezië! Wat een stemmingsvolle atmosfeer van melankolie in het strookje landschap, in het stukje stad of straat, waarin zij dansen, loopen, gaan, zitten.... Zie Granada, de ouderwetsche, romantische, schilderachtige stad, ontwakend, op haar heuvelen en achter haar aloude muren, in een neschen morgennevel.... Iets van Turners wonderbare vizies van Venetië.... Al is, bij den grooten Brit, het geheele luchtbad dan ook veel meer doortinteld van het licht, dat er tegen den nevel vecht....

Dingen van blijvende waarde zijn vooral de acht a tien stukken

van niet gering formaat, waarin twee, vier, soms meer, soms een geheele klomp, een geheele groep volkstypen, schooiers, ons vertoond worden, meest aflossend, met hoofd en schouder, op een achtergrond, waarop, breedgedaan, in den mooien toon van oud ivoor, een deel van de witte stad.... Als prinsessen opgedirkt, in zwaar neerhangende, met volant op volant versierde kleederen, naslepend op den grond, zitten of gaan zij, de Andaloezische vrouwen, vuns en voos en vies in hun lompen-rijkdom, langoereus van houding en gebaar, met fonkelende oogen en vleezigroode lippen, als prinsessen uit een schelmenroman of uit een krankzinnigengesticht.

En er steekt lijn in die mooi geziene en zeer kunstig samengestelde groepen; er spreekt grootsheid en adel, antieke adel, uit de stijlvolle silhoeët der figuren. Zij zijn groots, niet groot gezien, en zij behouden dat karakter van grootsheid, van stijlvolle, haast antiek-klassieke grootsheid, ondanks al het gedetailleer van manta's, hals- en hoofddoeken, rokken en slepen.

De kleur, - nu en dan, in zekere groepen, wat zwart wellicht, wat ondoorschijnend, - is wat zij moet zijn: waar, raak, en - vol fijne overgangen! Er komt met de jaren meer en meer een bekoorlijke bontheid in Gastemans' schilderijen, een werken met zoogezegde 'rappels', die aan het geheel de noodige harmonie en eenheid behouden.

De hoedanigheden, welke ons persoonlijk tot dezen durver en kenner onweerstaanbaar aantrekken zijn:

Oprechtheid in 't ontvangen en vertolken van eiken indruk; frischheid, onmiddellijk- en raakheid van uitvoering in teekening zoowel als in koloriet; en dan een gevoel voor schoone, grootsche lijnen, een streven naar heuschen stijl, misschien wat tegengewerkt door een nog wat groote voorliefde voor 't weergeven van ondergeschikte bizonderheden. Van akademische schoonheid, van spekuleerende gelikt- en gladheid, van liflaffende mooidoenerij, van jacht op gemakkelijken bijval en van streelen van den zoo algemeen verspreiden slechten maak geen spoor.

Dat velen, gewoon aan den slenter en den rompslomp, die in zekere middens hier te lande nog steeds vele aanhangers hebben, vreemd opkijken, als zij daar staan vóór deze schijnbaar vlug, al te vlug gedane, en - schijnbaar nogmaals - onaffe dingen, is te verstaan, is natuurlijk, ja onvermijdelijk. Op zekere soort van af-

heid legt Gastemans dan ook geen waarde! De vraag is enkel: Wat is afheid? Wanneer is een kunstwerk af? Voor heel velen, bedorven door het akademisch onderwijs en het aldoor maar binnen dezelfde perken ronddraaien, - niet draven, hoor! van de slaafsche bende der napraters, der herhalers voor den tienduizendsten keer, is een stuk alleen dán af, als het tot in de puntjes is door- en uitgevoerd, in alle onderdeelen even verzorgd, gelijk van waarde en wat dies meer; maar in werkelijkheid is een kunstwerk, - schilderij, beeldhouwwerk, gedicht, muziekstuk, af, zoodra de maker er in uitgedrukt heeft, wat hij te zeggen had en het zoo uitdrukte, gelijk hij het wilde zeggen. En dit is het geval met wat Gastemans ons toont en in dezen zin noemen wij haast alles, wat hij sedert een tiental jaar voltooide, even af als.... alle werk van om 't even welken ‘grooten’ meester, en heel wat meer af dan dat van zekere modehelden, wier roem juist zoolang leeft als hun spekulatiegeest.

Veel, wat wij hierboven zeiden van Gastemans, zouden wij met recht kunnen getuigen van zijn ouderdomsgenoot en vriend Eugeen van Mieghem (geb. 1885), wiens vaak met een tragischen geest bezielde tooneelen uit het leven der arme stakkerds uit het havenkwartier, uitgevoerd in een zeer eigenaardige kleur, nooit voldoende door de zoogezegde liefhebbers gewaardeerd werden.

Staat de schildering van het volksleven niet vóór een nieuwe evolutie? Zal zij de hoofdzakelijk realistische opvatting, waaraan, van de Groux tot Hageman en Gastemans toe, al haar beoefenaars getrouw bleven, niet laten varen voor een meer idealistische, althans een minder pessimistische? Zal zij niet een uitweg zoeken in synthezis en tevens meer den weg opgaan naar het monumentale?

Er zijn redenen, om het te vermoeden, ja, als zeker te voorspellen. De baanbreker is er reeds, en het voorbeeld, door hem gegeven, is, zoo al niet overtuigend, dan toch verleidelijk. Albrecht Servaes, van wiens religieuzen arbeid wij in een vorig hoofdstuk spraken, stelde in 1920 te Venetië een reeks van vier drieluiken ten toon, waarin hij van ‘het Leven van den Landman", den Vlaamschen landman, een tot nu toe onvermoede vertolking geeft. Hij koos tot onderwerp de vier gebeurtenissen uit het bestaan der boeren, waarin, niet meer hun ‘struggle for life’, hun kommer en zorg om de harde korst brood, hun ontspanning van

den noesten dagelijkschen arbeid, maar hun gemoeds- en geestesleven de groote rol spelen: de eerste kommunie, het huwelijk, de geboorte, het overlijden. Hij brengt die gebeurtenissen in nauwer verband met de jaargetijden en geeft hun als het ware zinnebeeldige beteekenis: de Lente tooit boomen en struiken met openzwellende bloesems en bespikkelt de weiden en de graskanten van de wegen met madeliefjes en sleutelbloemen, als de blankgedoste kinderen ter kerk gaan, om voor de eerste maal de kommunie te ontvangen; de Zomer hangt zijn blozende vruchten aan de boomen der landelijke hovingen, als de jonge boer zijn bruid naar het outer geleidt; de rijke Herfst doopt in goud en purper het volgroeide en gerijpte, het 'beursche' ooft, als het jonge vrouwtje haar kindje baart; de Winter spreidt zijn lijkwade van witte sneeuw over het dorp, als de vader gestorven is en in de aarde wordt geborgen, die hij met zijn zweet bevruchtte.

Konventie? Waarom? Liet Verstraete de Kempische boertjes en boerinnen niet reeds op een dag met sneeuw naar den rozenkrans gaan in het huis, waar een doode lag? Liet hij zijn speelsche 'Zeeuwsche Kinderen' niet dartelen in een weide vol lentebloemen?

Is, in feite, Consciences opvatting konventioneeler dan die van George Eekhoud, Lemonnier, Buysse? Heeft Servaes niet het recht, de goedheid, gemoedelijkheid, vroomheid, den zielenadel te veropenbaren van de boeren, evengoed als anderen het recht hadden, hun ruwheid, hun achterlijkheid, hun ontevredenheid, hun liederlijkheid uit te drukken? Het komt er toch maar op aan, déze vraag te beantwoorden: is er zielenadel in den boer, poëzie in zijn bestaan, teederheid in zijn hart?

Ook de statige cyklus van landbouwerskoppen, waarin hij gepoogd heeft, de gelatenheid, den ootmoed, het geduld, de vroomheid van den boer te synthetizeeren, - de geheele reeks kon wel 'De Vreedzamen' heeten - verdient hier genoemd te worden. Deze koppen, vol van de wijsheid, die alleen het leven geeft, zijn niet alleen rastypen, treffend gezien en zeer reëel, zoo niet realistisch, maar als zoovele blijvende typen, symbolen bijna. In waarheid zijn deze werken van Servaes de logische voortzetting van wat Jakob Smits vóór twintig jaar begon met zijn prachtigen 'Vader van den Veroordeelde' en andere boerenvoorstellingen.

Hoofdzakelijk hebben wij ons in dit hoofdstuk beziggehouden met de lange en in haar veelzijdigheid tot het einde toe belangrijke rei der realistische vertolkers van het volksleven, zooals die zich, naar het voorbeeld en in het nog wat warme voetspoor van hun aller voorganger, Charles de Groux, ontwikkeld hebben.

Volledigheidshalve dient hier te worden aangeteekend, dat een veel minder interessante, ook veel minder talrijke groep van artiesten, van hetzelfde genre een geheel andere, met name een zoogezeid 'idealistische', in feite een vlakaf 'konventioneele' opvatting hadden.

Van deze kunstenaars, waartoe dan toch enkele mannen van wezenlijk talent behooren, stonden de meeste onder den invloed van zekere Hollandsche schilders, die in het visschers- en boerenleven voorvallen zochten en vonden, welke zij met min of meer populairen humor, niet zelden ook met een tikje sentimentaliteit, voor minder nauwlettende, meer naar onderwerpen dan naar artisticiteit van uitvoering kijkende liefhebbers wisten aantrekkelijk te maken.

Verscheiden dezer schilders, allen zonder onderscheid Vlamingen, ja, geboren Antwerpenaars, kozen bij voorkeur hun sujekten in het leven der Hollandsche of Zeeuwsche boeren en visschers. Zoo deed althans Adolf Dillens (1821-1877), wiens 'Zeeuwsche Schaatsenrijders' (1860)[1)] en 'Het Minnebrugje', destijds in de verzameling van Mevr. Cardon, de dilettanti uit de jaren 1860-1880 door hun tot in de puntjes verzorgde gladde, ja, gelikte en porseleinachtige uitvoering en niet minder door de schoon- en bevalligheid der voorgestelde operettehelden in hooge mate bekoorden.

Wat minder gelikt, doch niet minder konventioneel was Hendrik Bource (1826-1899), wiens 'noodlottige Tijding' (1869) voor het Brusselsch en 'Terug van de lange Zeereis' (1878) voor het Antwerpsch Muzeum werden aangekocht.

Volledigheidshalve meer dan om hun intrinsieke hoedanigheden dienen hier nog vermeld te worden een klein aantal louter anekdotische schilders, die zich hun leven lang op den eenigen, eenigszins grooten vertegenwoordiger van dit genre, Madou, bleven inspireeren: Jan David Col (1822-1900) en August Serrure (1825-1903), beiden van Antwerpen, beiden overigens sedert hun dood

1) Brusselsch Muzeum.

volkomen vergeten; verder nog de gebroeders Gerard (1856) en Edward Portielje (1861), evenals, met eenigszins andere, meest aan het burgerlijke of atelierleven ontleende onderwerpen, de twee geboren Hollanders, Heyermans (geb. 1836) en E.J. Boks (1838-1914).

Bepaald minder konventioneel, ofschoon toch niet voldoende tevreden met den eenvoud van zuivere, ware waarheid, vast gevoeliger voor kleur en licht en in de keuze zijner modellen stellig wat stouter, is de jongste uitlooper van deze aparte groep, de te Meenen in 1851 geboren en te Antwerpen sedert ± 1880 gevestigde Aloïs Boudry, van wien een niet onverdienstelijk tafereel in het Antwerpsch Muzeum een plaats kreeg.

Voor den geschiedschrijver van een kunstevolutie, die zich uitstrekt over meer dan een volle eeuw en waarin toch, in elke der op zich zelf talrijke stroomingen, zulk een overgroot aantal mannen van zelfs meer dan gewoone begaafdheden elkander als 't ware verdringen, is het een pijnlijk kwellende gedachte, bij gebrek aan ruimte niet aan een ieder recht te kunnen laten weervaren.... Hoe velen zouden, in het kunstvak, waaraan dit hoofdstuk gewijd is, niet nog mogen aanspraak maken op waardeering, en daartoe zelfs of bizondere hoedanigheden van uitvoering of een eenigszins nieuwe opvatting doen gelden!

Eilaas! Hoe noode ook, ik moet mij wel beperken.

De in 1862 te Gent geboren Theo van Rysselberghe, een der medestichters van den kring ‘De Twintigen’ in 1884, is ontegenzeggelijk een der schitterendste beoefenaars van het neo-impressionarisme in België en ook wel elders. Van al de figuurschilders, die de stippelmethode aannamen, voltooide wellicht geen enkele werk van zulk voortreffelijk gehalte als, om in zijn uiterst veelzijdig levens-opus een enkele greep te doen, zijn voorstellingen uit het leven van de vrouwen en kinderen uit den bemiddelden stand, als b.v. ‘Lezende Dame en Meisje’ uit 1899 in het Brusselsch Muzeum, als ‘Wandeling op het Zeestrand’, ‘Jong Meisje opden Zeeoever’ uit 1903, enz.... Het zijn werken van verbazendeknapheid, waarin het stelselmatig, haast wetenschappelijk ontleden van eiken nieuwen hoofd- en neventoon den kunstenaar niet heeft verhinderd aan de lichamen van zijn figuren een wezenlijkheid van uitsprong en ronding te verleenen, die geen adept van de oudere tekniek, zelfs niet den allerknapste, zou beschamen.

Overigens is, zooals wij zeiden, van Rysselberghe een uiterst veelzijdige artiest en het zou ons gemakkelijk vallen de titels aan te halen van geheele reeksen landschappen en vooral zeegezichten, Hollandsche, Fransche zoo goed als Vlaamsche, alsmede van een groot aantal portretten, het meest van schilders, letterkundigen en geleerden, een enkele maal ook van kinderen.

Naast van Rysselberghe, den zelfbewusten, diep-overtuigden revolutionnair, verschijnt de Brusselaar Marten Melsen bijna als een man uit vroeger tijden, dit echter op de zelfde manier als Eugeen Laermans, namelijk als een, wiens kunst, ondanks alle moderniteit van kleurbehandeling, door opvatting en gevoel in het teeken staat der oud-Vlaamsche, der Bruegelsche overlevering.

Melsen, die, ofschoon Brusselaar van geboorte, sedert jaren het grootste deel van zijn tijd doorbrengt te Stabroek in den Antwerpschen Scheldepolder, is ontegenzeggelijk een geestverwant van den grooten meester van St. Pieters-Jette, van den weemoedigen verteller van het zware levenslot der boeren tusschen Zenne en Dender. Die verwantschap is evenwel meer uitwendig dan innerlijk. Er is, in de manier, waarop Melsen het typische in houding, gebaren- en mienenspel der Kempische boeren en boerinnen overdrijft, soms vervormt, om het des te beter te verduidelijken, iets en zelfs veel van de deformaties, aan Laermans eigen. Doch, daarbij beperkt zich de geheele verwantschap.... Uitwendig zoo goed als inwendig is Melsen zich zelf. Uitwendig door de kleur, die veel minder dan die van Laermans herinnert aan de oude meesters, minder uitmunt door diepe, warme, doorschijnende tonen, maar daarentegen in haar matte koelheid meer eigenaardig is; inwendig door het feit, dat Melsen hoofdzakelijk, zelfs uitsluitend tooneelen van jolijt en vreugde behandelt. Melsen is een humorist, en wel zulk een, die geenszins noodig heeft zijn toevlucht te nemen tot het opsnijden van anekdootjes of het tappen van moppen, om te interesseeren.... De gewone breede loop van het leven biedt hem stoffen in overvloed!

Den Antwerpenaar Georges Morren zou ik geneigd zijn, met van Rysselberghe te vergelijken. Als de Gentsche meester is hij een dweepziek adept van het neo-impressionnisme, een naspeurder en bespieder van het licht tot in zijn geheimzinnigste schuil- en vluchthoekjes; als hij beoefent hij meer dan één genre, en geeft hij toch de voorkeur aan onderwerpen uit het alleen op

schoonheid berekende bestaan van de dames uit het hedendaagsche high life.... Een opvallend onderscheid: bij gelijke helderheid vertoont Morrens werk een eenigszins zwaarder, dieper, warmer koloriet; hij herinnert meer aan Renoir, waar van Rysselberghe meer doet denken aan Degas en Toulouse-Lautrec. Overigens is Morrens kunst evenals die van van Rysselberghe kunst voor het oog alleen! Met meer dan alledaagsche vaardigheid geeft hij de schitterendste lichtverschijningen weder en ontwikkelt daarbij een buitengewoon plastisch vormtalent, - dat hij, overigens, door jarenlange en nauwgezette teekening naar de natuur heeft ontwikkeld. Weinigen schilderen gezonder, mooier het vleesch, het vleesch van wangen, armen, boezem, dijen, bloeiend als een wonderbare vrucht in het volste, rijkste, door boomen en bloesems weder op beurt ge- en verkleurde licht.

Van ongeveer gelijken leeftijd als Morren is de te Gent geboren, maar sedert jaren te Antwerpen wonende Hippoliet Daeye een luminist van zeer bizondere geaardheid en van uiterst subtiel gehalte. Hij schildert bij voorkeur, ofschoon niet uitsluitend, het kinderleven; hij verrast en toont ons zijn knaapjes en meisjes niet in allerlei, maar in de met opzet gekozen oogenblikken, waarin hun zachte en teere schoonheid, hun gracievolle lenigheid, hun bloemfijne broosheid het best uitkomend kinderen die dansen, kinderen die slapen, kinderen die ziek of stervend zijn, hij vertoont ze ons met een innigheid en teerheid van gevoel, die, zonder zelfs den geringsten zweem van gevoeligheid of romantisch dwepen, toch in den minst ontroerbare de eene of andere snaar moet doen trillen; hij schildert ze met een bij uitstek personeele, door hem zelf, in jarenlange stille, gewetensvolle studie, uit eigen aard ontwikkelde tekniek. Er zijn er weinigen, die, als deze de uitsprongrijke vormen van personen en dingen even juist, even intens zien, en toch minder hun toevlucht nemen tot eigenlijk ‘teekenen’ dan Hippoliet Daeye. Vooral onder de figuurschilders zijn er weinigen, die zich veropenbaren als even zuivere ‘schilders’, even exkluzieve ‘kleur-weergevers’ als hij. En toch is dit laatste woord wellicht ook niet het juiste. Want in feite schildert Daeye niet de kleur, evenmin de kleur als den vorm, maar wel het gekleurde, neen, het kleurige licht, - ik zoek te vergeefs naar een volstrekt nauwkeurige uidrukking! - den gekleurden, neen, den kleurigen, den kleuren-weerspiegelenden dampkring.

Wat Daeye in de athmosfeer ‘ziet’ of althans zien ‘wil’, wat hij weergeeft met een kunst, die aan tooverij doet denken, dat is de vibratie, het trillen en rillen van het geheele luchtbad, waarin de dingen staan of bewegen. Waar anderen plans en nog anderen waarden van toon zien, daar ziet hij vlekken van licht, vlekken van vol en stralend licht, vlekken van half of getemperd licht, vlekken van wegkruipend, zich zelf wegdoezelend licht, van schaduw zoo gij wilt, - vlekken van lichtlooze donkerheid nergens! Elke dier vlekken wordt ontleed in tonen, elke hoofdtoon daarna in neven- en tusschentonen! Het is als een spelen en dartelen, een wervelen en zwirrelen van gekleurde, neen, van kleur-weerspiegelende lichtkringen, weer doorkruist en doordwarst door uitstralende lichtstrepen, en zooals die geheele verscheidenheid van strepen en kringen zich oplost in een vol akkoord, zoo groeien -, zoo smelten al die vibreerende vlekken te samen tot een wonderbare eenheid van kleur.... En verbazen moet en doet het, hoe, bij dit stelselmatig verzaken aan alle teekening, al de vormen zoo voortreffelijk tot hun recht komen, hoe daar die arm, dat been, die schouder, dat heele lijfje onder dat kleedje of dat beddedeken verschijnt, en hoe het geheele wezen leeft en ademt...., geniet of lijdt, uitwendig en inwendig leeft.

Jaren geleden gaf ons de Franschman Carrière als een voorsmaak van deze kunst. Doch zijn portretten en fantazieën waren meestal uitgevoerd in een monokrome, onzijdige gamma en Carrière schilderde veel meer de schaduw dan het licht.... Er was ontegenzeggelijk konventie, al was 't nog zoo weinig.... Daeye staat hooger. Zijn kunst is vrij van elke konventie; hij verraadt de kleur niet, om de betoovering van het licht-, noch de stoffelijke wezenlijkheid, om de zuiver geestelijke synthezis te verkrijgen. Hij is en blijft een schilder, en een Vlaamsch schilder bij uitnemendheid.

Werk van blijvende waarde, een plaats in elk muzeum waard, noem ik zijn ‘Oud Vrouwtje’, - bijna een portret, en toch weer al te veel ‘sub specie aeternitatis’ gezien, om een heusch portret te zijn.

Daeye is een kunstenaar, om trotsch op te zijn. De levende antithezis van Daeye is Gustaaf van de Woestyne, de even jongere broeder van den voortreffelijksten van al onze dichters na 1900, Karel van de Woestyne. Is de eerste uitsluitend schil-

der, uitsluitend de man van de kleur, dan is deze, - een van de voortreffelijkste teekenaars, die ik ooit mocht waardeeren, - hoofdzakelijk lineair en komt het eigenlijk schilderen, het koloriet bij hem slechts op de tweede plaats. Maar hij is tevens een luminist, en hij bereikt de uiterste klaar- en zuiverheid der athmosfeer zonder daartoe op eenige merkbare wijze de kleur te ontleden. Van al wat wij van hem zagen, liet 'De Kindertafel' (1920) ons de beste herinnering na.... In een van twee zijden door groote, van alle gordijnen vrije ramen verlichte huiskamer zitten zes kinderen, broertjes en zustertjes, geplaatst naar de volgorde van hun leeftijd, aan den middagdisch.... Zes Vlaamsche kinderen, met heel lichte, blauwe oogen en blonde, bijna vlasgele haren.... Er ligt een zeldzame bekoring in deze kleinen, die, al staat er nog zoo veel op de tafel, wat hun eet- en snoeplust moet opwekken, - de schilder maakte er een prachtig stilleven van! - zoo weinig denken om aardappelen, melk, vruchten, en zoo plezierig op- en rondkijken in het heerlijke, rijke licht....

Elk van die zes kleinen is behandeld met al de uitvoerigheid, passend bij een bestudeerd portret.... Elk van de zes heeft, al lijken ze onderling nog zoo op malkaar, in zich zijn eigen duiveltje of zijn eigen engeltje....

Tot mijn innig leedwezen moet ik er mij kortheidshalve toe bepalen, alleen de namen aan te halen van eenige voortreffelijke schilders, allen, op eigen wijze, adepten van het meest vooruitstrevende modernisme, de meest vrije lichtschildering, tevens hartstochtelijke beoefenaars van het naakt: Willy Schlobach, die zich in de opstandige jaren van 'De Twintigen' en 'La libre Eshéthique' ontwikkelde; de Brusselaars Auguste Oleffe, Paul Artot en Jean Colin; de Gentenares Maria Inghels; verder Willem Paerels; van Zevenberghen, en vooral de tijdens den oorlog te Amsterdam overleden, ongemeen begaafden Mechelaar Rik Wouters, dezen een even talentvol boetseerder als schilder.

En dan James Ensor, een van de eigenaardigste en tevens veelzijdigste artiesten van de geheele tijdspanne 1830-1921, tegelijk een weder-aanknooper van de traditie in wat zij het essencieelst en kortelijkst bevat en een stout vernieuwer en baanbreker!

Dezen echter wil ik een geheel afzonderlijk hoofdstuk wijden...

Hoofdstuk VIII.
De portretschilders. - Het stilleven.

> ‘Individualität haben heisst Seele haben.’
> LANGBEHN.

In de eerste jaren van de negentiende eeuw staat de portretschildering in het teeken van den grooten, in 1748 geboren Franschman Jacques Louis David, die zich, zooals ieder weet, door de terug aan het bewind gekomen Bourbons als ‘Conventionnel’ en koningsmoordenaar tot levenslange ballingschap verwezen, in de Belgische hoofdstad was komen vestigen, waar hij in December 1825 overleed.

Toonde de kunstkritiek zich, van 1830 tot heden toe, niet al te onrechtvaardig jegens het kleine aantal, toch zeer begaafde mannen, die, in het hier bedoelde kwarteeuws, beeltenissen voltooiden, welke, uitgevoerd in de eenigszins bleeke kleurengamma, aan vele van Davids portretten eigen, zich toch ontegenzeggelijk aanbevelen eerst door een opvallend streven naar oprechtheid en waarheid, dan door een even liefdevol als nauwgezet weergeven van type en inborst, en ten slotte door ongewonen fijnen smaak?

Ik aarzel niet, deze vraag bevestigend te beantwoorden. Er zijn portretten van Frans Marcus Smits (1760-1833) en van Frans Jozef Mertens (geb. 1788), beiden van Antwerpen, die, wat vertegenwoordigers van latere geslachten ook in opzicht van vrijer en levendiger koloriet, stouter penseeling, rijker inkleeding en grootscher aanleg op deze nederige baanbrekers mogen voorhebben, toch, als zuivere kunstwerken beschouwd, tot het edelste mogen gerekend worden, wat de gezamenlijke school in de laatste honderd jaar opleverde.

Het afbeeldsel van ‘Willem Jakob Herreyns’ van den eerstgenoemde, in het Muzeum van Antwerpen, overtreft, ondanks

den uitersten eenvoud van de voorstelling - een man van rijpen leeftijd met een palet in de linkerhand, - ondanks of beter óm de geheele afwezigheid van alle uitwendig effektbejag, haast alle andere door hedendaagschen uitgevoerde, in de zelfde galerij voorhanden portretten.

Hetzelfde is het geval met een borststuk van den tweede, voorstellende, in een even stille en rustige als volstrekt harmonieuze schakeering van gedempte kleur, ‘Baron d'Assignies’, in een privaatverzameling te Brussel.

Van weinig gunstige zijde vertoont zich de Vlaamsche portretkunst in de officieele konterfeitsels, welke de reeds herhaaldelijk genoemde M.-J. van Bree en Karel-Pieter Verhuist (1775-1820) van een heele reeks vorstelijke personen mochten voltooien. Is ‘Willem I, Koning der Nederlanden’ (1814) van den eerstgenoemde alledaagsch, plat werk zonder karakter, niet veel verdienstelijker zijn, van den tweede, ‘Willem-Frederik-Karel van Nassau’ (1819) en ‘Frederik-Joris van Nassau’ (1817). Verzorgd werk zijn deze dingen wel, doch, zonder bepaald gelikt te zijn, ontberen zij toch al te zeer dat aksent van leven en van persoonlijkheid, dat, vooral het kenmerk is van wezenlijk talentvolle portretschilders. Een derde afbeeldsel van Verhuist, dat van den beeldhouwer ‘Godecharle’ is ontegenzeggelijk heel wat beter! Hier is een zweem van leven, zoo al niet het volle leven.

Krachtiger, karaktervoller, doch met minder distinktie en fijnen smaak dan Fr.-M. Smits is François-Joseph Navez, de in 1787 te Charleroi geboren Waal, die eerst in 1869 te Brussel als hoog en terecht gevierd bestuurder van de Akademie overleed.

Onderging hij bizonder weinig den invloed van zijn meester P.J. Cél. François, des te meer leerde hij van den door hem hartstochtelijk bewonderden David. Zoowel wat de voorstelling, de wending, de houding en de gebaren, als wat het koloriet betreft, slaagde hij er niet dikwijls in, zich los te maken van de obsessie, welke de meesterstukken van den grooten Franschen banneling op zijn oog oefenden. In dit opzicht zou een uitvoeriger vergelijking van Davids beroemde ‘Desmoiselles de Gand’ met zijn eigen in 't Brusselsch Muzeum aanwezige ‘Familie de Hemptinne’ (1816) zeker leerrijk wezen. Zijn koloriet is noch rijk noch gesmij dig, noch harmonisch noch zelfs warm; het is, in de misschien gewilde ruwheid van zijn op uiterlijk effekt berekende verve n, eer

schreeuwerig dan rustig; het mist evenzeer stemming en teerheid als zachtheid en fijnheid van overgangen. Tusschentonen schijnen er op Navez' palet maar niet gelegen te hebben.... En toch maken zijn beste portretten, de reeds genoemde familiegroep o.a. en de levensgroote beeltenis van den Groot-Maarschalk van het Hof van Willem I, 'Prins Raas van Gaver' (1828), in 't zelfde muzeum, een indruk van groote, wel-bestuurde kracht, van karakterwaarheid en van eenvoudige grootsheid.

Heel wat meer eigen aksent en zeker oneindig meer schilderstemperament waardeeren wij in de weinige portretten van den 1783 te Bornem op de Schelde geboren en in 1859 te Londen overleden Vlaming Frans Simonau, van wien het Brusselsch Muzeum, benevens een naar het leven gedanen 'Orgeldraaier' (1828), een zeer mooi 'Mansportret' bezit, een van die zeer zeldzame dingen uit die jaren, welke men geneigd zou zijn te vergelijken met de prachtige portretten van de Engelsche meesters uit het begin van de negentiende eeuw.

Zijn er wel velen, die Ferdinand de Braekeleer, 'ce Wilkie devenu anversois', zooals Henri Hymans hem in 1884 zeer treffend noemde, anders kennen dan als goedgeluimd, doch o! zoo burgerlijk verteller van anekdoten, wiens waar talent veel meer in de grappige voorstelling dan in degelijk schilderen te zoeken is? 'Monsieur de Braekeleer', schreef Paul Mantz in 1861, 'est moins un peintre qu'un conteur d'anecdotes'. Misschien maakte de overdreven, voor ons, laatgekomenen, niet gewettigde bijval, die hem voor zijn genretafereelen te beurt viel, dezen kunstenaar wel het spoor bijster.... Ik meen zelfs te mogen verzekeren, dat er in hem een portretschilder is te loor gegaan van zeer voortreffelijk gehalte.

De heer Mr. Caroly, te Antwerpen, bezit van hem een klein heerenportret, 'De Kunstverzamelaar Wuyts', dat niet hoeft achter te staan bij de beste beeltenissen van Smits en Navez.' Het is voluit geteekend en gedateerd 1818.

Een ander Antwerpenaar, de heer de Kinder, is de gelukkige bezitter van een damesportret, mede voluit geteekend en gedateerd 1818, dat enkel maar in een openbare verzameling dient te worden opgenomen, om den schilder onder de beste vertegenwoordigers van het vak in de eerste jaren der XIXe eeuw te doen rangschikken.

Een jonge, schoone vrouw, rechtop staande vóór een draperie en een kolom, met een diadeem van parelen in het juist midden boven 't voorhoofd naar links en rechts platgestreken haar; met drie rijen blanke parelen om den hals, waarrond een fijne doorschijnende kraag ovaalvormig opkruift; dragende den langen sleep van haar met 'n bloemenrand versierd wit kleed over de op den buik gelegde handen, waarvan de een een half open boek vasthoudt. Een ‘portrait d'apparat’ bijna, en toch, ondanks de levendige en bonte kleuren: tonig wit van het kleed, donkerrood van het gilet, paars van de draperie, ja, de tonen veelheid van den geborduurden bloemenrand, stemmig, rustig in hooge maat. Het mooiovale gelaat is vol uitdrukking. Vooral de oogen, die zien, zien met een levendigen, eenigszins vranken, toch vriendelijken blik. De handen zijn meesterlijk, zoo mooi, alsof zij gebeeldhouwd waren, en uiterst gevoelig van lijn....

En dit nu is wonderbaar.

Hier geen invloed van David, maar - men zou bijna aarzelen het uit te spreken, - van een ander groot Franschman, van Jean-Dominique-Auguste Ingres (1780-1867). Hoe kunnen wij ons nu het verband verklaren tusschen deze twee in alle opzichten zoo teenemaal verschillende kunstenaars? Zou de Braekeleer het meesterlijk portret gekend hebben, dat Ingres van ‘Napoléon Bonaparte’ maakte, toen deze eerste konsul was, het meesterstuk uit het muzeum te Luik[1)]?

Ik houd het voor zoo goed als zeker....

Immers, daar het zeer merkwaardige stuk onbetwistbaar voltooid is in 1818, dus een vol jaar vóór het vertrek van den jongen kunstenaar naar Italië, hoeven wij hier geenszins rekening te houden met een al of niet historisch vast -te-stellen kennismaking met Ingres en zijn werk in Italië, waar, - dit is met bewijsstukken te staven, - de Braekeleer van December tot ongeveer einde 1822 vooral te Rome en Napels verbleef. Het is overigens wel noch onmogelijk, noch onwaarschijnlijk, dat de Braekeleer, te Antwerpen zelf, - waarom niet in de Akademie of wel in de werkplaats van Matthijs van Bree, lithografieën of andere wedergaven gezien heeft van toen reeds algemeen beroemde portretten van den Franschen meester, als b.v. dat van ‘Madame Devauçay’, gedateerd 1807, nu in het Musée Condé te Chantilly, of dat

1) Besteld voor de stad Luik in 1805.

van ‘Madame de Sénones’ (Musée de Nantes), waaraan het hier besprokene zoo zeer herinnert, dat ik er gerust op durf toepassen, wat F.A. Gruyer schreef in het ‘Catalogue du Musée Condé over het meesterstuk ‘Madame Devauçay’: ‘Cette figure, de quelque côté qu'on la regarde, est d'une tenue parfaite et relève du grand art.’

Wie zich de moeite wilde getroosten, in de privaat-verzamelingen te Antwerpen en te Brussel te zoeken, zou zeker nog wel andere verdienstelijke beeltenissen van ‘den Vlaamschen Wilkie’ ontdekken.

Een wezenlijk eigene, bizondere, oorspronkelijke opvatting van ‘het portret’ zal men even vergeefs vragen aan de vertegenwoordigers van de Romantiek als aan de tot nu toe behandelde artiesten. Het aantal, in dit gedeelte van de algemeene kunstevolutie voltooide portretten is zeker overgroot; doch uiterst zeldzaam zijn de stukken, die ook voor latere geslachten, voor óns reeds, reprezentatieve waarde hebben. Het allerbeste draagt, door den band, het handteeken van Gallait, Wappers, Portaels en Lies.

Ik heb wel eens hooren beweren, dat deze romantische schilders vasthielden aan ‘la tradition de la grande, belle et solide peinture flamande’[1], wat, als ik wel versta, niet veel anders kan beteekenen dan dit, dat deze schilders de zeventiende-eeuwers, Rubens, C. de Vos, Sustermans, van Dijck, tot voorbeelden hebben genomen....

In werkelijkheid is dit geenszins het geval! Ondanks al het gezochte in houding en kleeding, dat tal van romantische portretten opleveren, blijven deze verre, zeer verre beneden die van de grootmeesters uit onze groote eeuw. Een diepgaand doorgronden van de fyzionomieën, een eenigszins aangrijpend weergeven in dezelve van de gaven van hart en geest der modellen, komt bij hen slechts zelden voor. Men zou zeggen, dat zij de heeren en dames van den adel en den rijken burgerstand, de artiesten en dandies, die zich tot hen gewend hebben, veel te weinig bestudeerd, slechts enkele uren en dan nog in oppervlakkig gekeuvel ontmoet hebben.

Hun kunstenaarsblik schijnt niet te kunnen dringen door de

1) Le Matin van Antwerpen, 13 Maart, 1910.

pracht der kleedijen en af te stuiten op de bovenhuid der gezichten. Ziel en karakter ontbreken doorgaans aan hun kunst.

Van de portretten van Louis Gallait is dit evenzeer waar als van de veel zwakkere van Nikaas de Keyser. Staan deze, met hun bleeke, bloedelooze vleezen, hun wat ziekelijke en onvlaamsche, ja, bijna achttiendeeuwsche ‘mièvrerie’, hun gezochte preciositeit, in den regel niet hooger dan die van den goeden van Bree, eens zijn meester; in de zeldzame gevallen waarin hij zich zelf overtreft, reikt hij ongeveer tot de hoogte van Paul de la Roche, met wiens kunst de zijne wel 't meest verwant lijkt; die van zijn Waalschen kunstbroeder onderscheiden zich ten minste door een koloriet, dat soms door kracht van pigment en toon aan dat van de groote Vlamingen en Hollanders herinnert.

Gallaits voorstellingen van den Doornikschen staatsman ‘Barthélémy Dumortier’ en van ‘Mevrouw Allard’ overtreffen alles wat ik van zijn Antwerpschen tijdgenoot ken, alles behalve wellicht deze uit Leys' verzameling herkomstige en in 't Antwerpsch muzeum voorhanden jeugd-beeltenis van Leys zelf op 19-jarigen ouderdom, zonderling genoeg uitgevoerd in 1834, toen de auteur zelf 21 jaar oud was, en zich toch aan onze belangstelling opdringend door de natuurlijkheid van de houding, den mooien, stemmigen kleurtoon van 't geheel en...., ik leg er nadrukop...., zeker ‘zoeken’ naar fijne, niet gewone kleurschakeeringen....

Juist dit ‘zoeken’.... treft men bij de meeste Romantieken zoo zelden! Vindt men het wél in een van hun werken, wees dan zeker, dat dit er een is uit hun eersten tijd, hun ‘Sturm-und-Drang-’ periode, als 't niet een studie of een schets is.

Het levensgroote konterfeitsel, dat Wappers in 1871 van zich zelf schilderde (Antwerpsch Muzeum), is ongetwijfeld een van zijn meest verdienstelijke! En toch, wat is het.... gewoon, burgerlijk, zoo zonder distinktie, zwier, verheffing! De kleurbehandeling staat niet hooger dan de opvatting.... Alles ‘du déjà vu!’

Voor 't zelfde muzeum werd, in 1911 of 1912, aangekocht een klein borststuk van een ‘jonge Antwerpsche Schoone’, zonder twijfel van niet later dan 1826. Is dit juist, dan was de auteur 23 jaar oud. En toch, welke zelfbewuste losheid in de geheele behandeling! Hoe jeugdig bezield is elke borstelstreek gedaan, elke toets gezet! Hoe plezierig is hier ‘gezocht’ naar teere over-

gangen! Hoe fijn zijn de roze vleezen van hals, arm, wangen, en wat heeft de schilder zich een moeite gegeven, om niet alleen in de kleedij, maar zelfs in de vleezen, allerlei kleine reflextoontjes van 't omgevende vast te houden! Uit het zelfde oogpunt is niet weinig aantrekkelijk de levensgroote beeltenis van ‘Jaak Jozef Eeckhout’, geboren te Antwerpen 1793, eerst beeldhouwer, daarna kunstschilder, bestuurder van de Haagsche Akademie van 1839 tot 1844, overleden te Parijs in 1861. Het stuk vertoont het jaartal 1851 en is door opvatting en uitvoering volop romantisch. Ook hier een menigte ‘recherches de couleur’, een menigte kleine, gelukkig weergegeven effekten van toon en van licht.... In zekere gedeelten bijna het heden zoozeer geprezen trillen of trillich-ten van de zoo veel latere stippelschilders....

Wat Lies als konterfeiter vermocht, dit kan men in het muzeum te Antwerpen zeer goed leeren door de beschouwing van deze twee stukken, ‘Baronesse H. Leys’, uit 1855, en ‘Maria Leys, dochter van den schilder,’ uit 1857. Vooral het tweede portret is, in den kinderlijken eenvoud van de voorstelling, ‘a thing of beauty’.., waarbij men, vooral bij het bewonderend genieten van zoo'n kinderhandje, zoo'n kindermondje, zou gaan denken aan een van die heel mooie kinderportretten van Cornelis de Vos of van Pieter van Lint....

Leys' kracht lag niet in het schilderen van de beeltenissen zijner tijdgenooten. De ‘transposition d'âme et d'époque’, door Gautier in hem geroemd, stelde hem veel beter in staat, het karakter te vatten van een geschiedkundig figuur, dat hij nooit zag en alleen uit studie kende. Een acht a tien portretten zijn mij van hem bekend, hiervan vier in het Antwerpsch muzeum en - onder deze - de twee interessantste, die hij voltooide: zijn eigen portret uit 1866, en dat van zijn dochter ‘Lucia Leys’, uit 1865. Het eerste verrast door de kracht, die van het kranige figuur van den meester uitgaat; 't andere boeit door de eigenaardige inkleeding, hoofdzakelijk door den eenigszins vreemd-doenden arabeskenachtergrond, waar het ietwat stijve figuur op aflost.

Félix de Vigne, van Lerius, Verlat, Robert, Guffens, Pauwels noem ik enkel bij name.... Toch zag ik van een paar dezer mannen, o.a. van den eersten en den laatsten, een paar geenszins alle-daagsche konterfeisels.

Ik meen te mogen zeggen, dat bij de betere portretschilders van

de nu volgende ontwikkelingsfaze, - aten wij zeggen, van omstreeks 1860 tot 1900 ongeveer, een tweevoudig zoeken op den voorgrond staat, deels naar een veel grooter eigenheid en eigenaardigheid van schilderen op zichzelf, deels naar het doorgronden en uitspreken van het innerlijke leven van de modellen. Dat dit dubbele streven hun werken iets angstigs, bijna onzekers, maar tevens een op onze zintuigen inwerkende nervoziteit bijzet, valt niet te loochenen.

Een naam, die leven zal, is die van den te Gent geboren Lieven de Winne (1821-1880).

Bij dezen zoekt men wel vergeefs fantazie en samenstelling; als geboren portretschilder was het er hem alleen om te doen, de waarheid uit te spreken, maar zijn blik was scherp en reikte diep, en onverbiddelijk juist trof zijn oordeel. Als een trouwe spiegel geeft elk van zijn doeken ons den voorgestelde met treffende openhartigheid weer. Bij hem geen ‘ficelles’, geen truukjes, geen gewilde schitterende kleurenschakeeringen als bij den Franschman Carolus Duran; geen evenzeer berekende monokromie als bij den Duitscher Lenbach; geen toeleg op mondain mooidoen als bij zoo velen! Op donkeren en bescheiden achtergrond laat hij het hoofd uitkomen in volle licht, als wilde hij zeggen: ‘zie, dát is 't, wat gij moet bekijken!’

De Winne bekommerde zich weinig om al wat bijzaak is: pracht van kleederdracht, rijkdom en juweelen, distinktie van meubelen, bevalligheid van draperieën, ofschoon hij zulke dingen - ten bewijze zijn ‘Graaf van Vlaanderen’ en zijn ‘Baronnes van H....’ - op volmaakte wijs wist te schilderen.

Maar hij beeldde het leven af in al zijn waarheid en kracht, in de oprechtheid van oogen, houding en gebaren, en zijn modellen staan vóór ons sprekend en denkend tegelijk zoo als zij waren. De mensch, de innerlijke mensch, het ‘ik’ als men wil, ziedaar wat er leeft en ademt in zijn portretten, en zelden slechts is het oordeel dat de Winne over dat ‘ik’ velde, ongegrond. ‘Jules Breton’, de Fransche dichter en schilder, ‘Mr. Sanford’, de Amerikaansche diplomaat, ‘Mevrouw van der Stichelen’; ‘De Heer Guillery, Voorzitter van de Kamer’, ‘Mevrouw Rolin-Jacquemyns’, nooit wordt men moede ze te bekijken. Men blijft er voor staan, men blikt deze menschen diep in de bezielde oogen, men voelt lust, hen aan te spreken.

De in 1842 te Brussel geboren Edward Agneessens was een van de rijkste en krachtigste schilderstemperamenten, die Vlaanderen ooit opleverde. Een vroegtijdige, bijna tragische dood in 1885 verhinderde hem, zijn buitengewone gaven tot volledige rijpheid te brengen. Toch is hij een van de meesters van den geheelen, hier bedoelden tijd.

Zijn kleurbehandeling onderscheidt zich door ongemeene breeden stoutheid; hij schildert veel meer met streken dan met toetsen en laat het licht in stroomen over aangezicht, handen, kleederen van zijn menschen vloeien.... Hij toont zijn modellen in hun meest ongedwongen, meest eigene houding; geeft den brui van al wat gelijkt op apparaat of uitwendige pracht; doch tracht op heeter daad te betrappen het leven zelf, en liefst nog, het-leven-in-aktie. Zijn modellen laat hij zelden zitten als ledepoppen; meestal laat hij ze wat verrichten, bewegen, handelen.... Zoo komt hij wel eens tot wat ik zou noemen een ‘scène’, een anekdote bijna, zonder evenwel daarom afbreuk te doen aan het karakter van het portret. Het Muzeum van Hedendaagschen te Brussel bezit een kostelijke reeks van zijn beste werken.

Oppervlakkiger, modieuzer ook, immers veel meer ‘de portretschilder van de hooge wereld, is de zeer talentvolle Emiel Wauters (geb. 1846), nog een Brusselaar, een van de talrijke leerlingen van Portaels. Mondaine distinktie en zwier zijn wel de hoofdkenmerken van zijn konterfeitsels, waaronder ‘De Heer Day’, ‘Het Meisje met de Pop’, ‘Het Kind met den Hond’, ‘Mevrouw Somzée’, en ‘De jonge Somzée’ verdienen te worden aangehaald, al stukken, die, in de voornaamste tentoonstellingen, o.a. in de historische van 1880, overgrooten bijval genoten.

Evenals Wauters legde Graaf Jacques de Lalaing (1858-1917) er zich meer dan ééns op toe, belangstelling af te dwingen door een bizondere manier van voorstellen; soms met wezenlijk geluk, zooals destijds, rond 1880, met zijn groot ‘Ruiterportret’, sindsdien aangekocht voor de Brusselsche galerij.

De opvatting is zeer eigenaardig. Aan het hoofd van een regiment lanciers rijdt, met ontblooten kop en de chapka in de rechterhand, een reeds bejaarde, nog kloeke krijgsoverste. Vóór hem, links van den toeschouwer, ziet men het achterdeel van vier paarden en de hoofden van de vier ruiters, die ze berijden. Achter hem, rechts van den toeschouwer, kop en voorlijf van vier andere

rossen. Wat dadelijk in het oog springt is de voorliefde van den artiest voor het groote, ernstige. Bezorg dit onderwerp aan een der talrijke handelaars in het zoogenaamde ‘Article de Paris’: het schitterend kostuum en de vele passementen, kwasten, ridderorden van het model zullen hem een ‘bonne fortune’ toeschijnen, die hij moet waarnemen, om al zijn virtuoziteit te laten uitblinken.

Gansch anders deed de Lalaing: zijn model is in een stemmigen, donkerkleurigen mantel gehuld; knevel noch sik sieren het gelaat; het haar is kort en dicht bij het hoofd afgesneden. Doch hoe waardig, manhaftig, waarlijk militair is de geheele houding! Welk een ernst en adel spreken uit dat gelaat! Wat het paard betreft, een enkel woord volstaat om er de waarde van uit te drukken: het leeft.

Meer in de gewone manier, maar niet minder degelijk geschilderd is zijn ‘Minister Tesch’, een werk vol echte, saamgedrongen kracht en van onberispelijk kunnen; alleen maar wat zwaar van koloriet.

Cluysenaer, de la Hoese, Verheyden, Mellery, behooren, met vele anderen, die ik kortheidshalve niet mag noemen, tot de zeer verdienstelijke beoefenaars van het genre.

Van Jan Andries Alfred Cluysenaer (1837-1902), die onder Navez te Brussel en verder in de ‘Ecole des Beaux Aits’ te Parijs studeerde, herinner ik mij het van geest en leven tintelend afbeeldsel van den kunstschilder ‘Emiel Sacré’, en - al was het maar een schets, maar dan een meesterlijke, het imponeerende afbeeldsel van den Luiker staatsman, wijlen ‘Frère Orban’. Dit in een bizonder gelukkig uur van inspiratie met ongemeene los- en stoutheid op het doek getooverde portret pakt ons nog met heel wat anders dan met zijn groote pikturale hoedanigheden. In dien met enkele breede penseelstreken maar even aangelegden kop leeft wel en wis veel van de trotsche, zelfbewuste en krachtige ziel van den grootsten van Belgiës staatslieden.

Ook zeer goede kinderportretten voltooide dezelfde kunstenaai.

Van Jan de la Hoese (1850?-1918?) kan ik onmogelijk vergeten het wonderbaie, ongemeen stoutgeborstelde portret van ‘Mevrouw Rousseau (La Dame en vert)’, destijds een van de weinige ‘clous’ van een Brusselsche Driejaarlijksche. Dat dit voortreffelijke gewrocht niet al lang vooi een openbare galerij werd aange-

kocht, kan ik nauwelijks begrijpen. De goede portretten van dezen meester zijn overigens vele!

Een zonderlinge verrassing was het voor de geheele Belgische kunstwereld, toen Isidoor Verheyden (1846-1905), in het laatste decennium van de vorige eeuw, zich plotseling, - hij, uitsluitend landschap- en marineschilder tot dan toe, - openbaarde als een portretschilder van eerste gehalte. In het opzicht van karakterweergave de mindere van geen enkele der reeds genoemden, munt hij boven velen uit door de degelijkheid van zijn penseeling. Hij bezit als weinigen het geheim van de malsche, sappige, vette kleuren. Hij beschikt over heerlijk tonig-roze, pigmentrijk rood en paars, heerlijk diep zwart. Hij is wellicht het meest onverbasterd Vlaamsch van de geheele groep! Van verscheiden van zijn kunstbroeders, o.m. van ‘A.J. Heymans’, van oorsprong Antwerpenaar zooals hij zelf, voltooide hij welgelijkende beeltenissen.

Alfred Stevens, Eugeen Smits, Louis Dubois, Charles Hermans, C. Meunier, David Oyens, Jan van Beers, Jozef Janssens, P. Verhaert, Eugeen Laermans, Jakob Smits, Gustaaf van Aise, Albrecht de Vriendt, Jul. de Vriendt, Emiel de Jans, Richir, Frédéric, van Rysselberghe, Jef Leempoels, van Holder, Aug. Le Vêque, James Ensor, F. Khnopff, Hendrik Luyten, Henri de Groux, Evert Larock, Jan Willem Rosier, Hendrik Evenepoel, Gouweloos; Baltus; Karel Mertens, Walter Vaes, Bastien, Waegemans, Gorge, van de Woestyne, Pieter de Mets, en niet het minst den veel te vroeg overleden Rik Wouters (1882-1916), het zou een boekdeel vergen, moest ik elk van deze verdienstelijke mannen pogen te kenschetsen en hun beste portretten beoordeelen....: In het bestek van dit overzicht past zulke wijdloopigheid niet.

Ook van de Stilleven- en Ooft- en Bloemenschildering kan ik slechts in 't voorbijgaan reppen, al heeft dit bizondere vak, in de laatste dertig jaar vooral, nog zoo veel voortreffelijke beoefenaars geteld.

Zal ik Mellery (1845-1921) tot deze groep rekenen, en dan tot de allervoortreffelijksten ervan, hem, den nauwgezetten, fijngevoeligen artiest, die in talrijke reeksen schilderijen en teekeningen als een dichter, als een zeer groot dichter uitdrukking gaf aan de huiveringwekkende doodschheid en stilte, die vaak

heerschen in de hooggewelfde zalen en de lange, lange vestibules van kerken, paleizen, kloosters, of in de muffe gangen en kamers van slechts door een enkelen eenzame bewoonde of tijdelijk onbewoonde vooreeuwsche burgerhuizen?

In zeer vele van deze, overigens, in al te beperkten kring gewaardeerde studies, wist de meester met ware, zich aan den toeschouwer onfeilbaar opdringende ontroering de 'tristia rerum' uit te spreken.

Tot de meest gevierde vertegenwoordigers van onderhavige kunstsoort reken ik, naast Hendrik de Braekeleer, wiens zeldzame bloemen en vruchtenstudies haast weinig minder mooi zijn dan de bekende meestersstukken van den Franschman Fantin-Latour, Jan Robie (1821-1910), Frans Huygens (1820-1908), Willem Linnig Jr. (1842-1890), Isidoor Verheyden (1846-1905), Bertha Art (geb. 1858), Alice Ronner (geb. 1857), dochter van de schilderes der katten H. Ronner, de zeer voortreffelijke Alfred Verhaeren (geb. 1849), James Ensor (geb. 1860), Alfred Delaunois (geb. 1876) en Walter Vaes (geb. 1881).

Huygens en Robie vertegenwoordigen meer de akademische, de anderen allen in mindere of meerdere mate de vrije richting. Beiden streven in de allereerste plaats naar nauwkeurigheid en afheid, verzorgen dan ook vooral teekening en vorm tot het uiterste, laten hun heel fijne penseeltjes twintig maal achter elkaar langs dezelfde partijen spelen, leggen ze niet eer neder dan zij aan hun vertolking het uitzicht hebben gegeven van een zeventiende-, ja, zelfs een zestiendeeuwsch meesterstukje. Wat niet wegneemt, dat wij van Robie, die daarenboven uitmunt door een ongemeen fijnen smaak, stukken kennen van zeldzame schoonheid, o.a. 'De Druiven' (1861), in het Brusselsch Muzeum, en een stuk, dat voorkwam in de veiling van Stephan Bourgeois in 1904 en ondanks den geringen prijs, waarvoor het gekocht werd, tot het voortreffelijkste hoort, dat hij ooit voltooide.

Toch staan, ondanks hun volslagen weerzin tegen alle akademisme, Linnig, Verhaeren en Delaunois heel wat dichter bij de groote Ouden dan Robie en Huygens. De twee eersten geven, met al den rijkdom van ras-Vlaamsche koloristen, de stoffelijke buitenzijde van de dingen weder op een wijze, die begoochelt. De derde, wiens geheele aanleg van eerst af in 't oogspringend wijsgeerig en zelfs mystiek was, geeft aan de onbezielde dingen, die

hij schildert, kapellen en altaren, zuilengangen en voorhallen van kerken, gangen en zalen van kloosters en abdijen, een ziel, of juister wellicht, hij laat ze ons zien als ‘vergeestelijkt’ door het jaren- en jarenlang verkeer van geheele geslachten van vrome en in zich gekeerde menschen. De twee eersten spreken, met overweldigende kracht, tot het oog; de derde, althans voor wie door doek, paneel, papier heen de verborgen inzichten van den kunstenaar lezen kan, tot het gemoed. Linnig en Verhaeren zijn in de eerste, zelfs in de eenige plaats koloristen, die willen bekoren en soms wel eens verbluffen door wat hen zelf, rasschilders van onvervalschten Vlaamschen tuk, almachtig bekoorde; de eerste door diepe, doorschijnende, zijdeachtige, verfijnd genuanceerde kleuren, de tweede door bonte, warme, rijke, zatte, zeldzame en altijd lichtdronken kleuren; Delaunois ontroert en wil ontroeren door wat hem het eerst en het meest, ofschoon niet uitsluitend ontroerde; de verborgen, geheimzinnige, bijna ezoterische schoonheden van een gewijd of zelfs een profaan gebouw. Linnig en Verhaeren zijn, ook dan als zij, zooals de tweede zoo vaak deed, een sakristij, een outer, een kalvarie of welkdanig hoekje ook van kapel of kerk schilderen, wereldsche schilders; de jongere meester is ook dan diep religieus, wanneer hij ons verplaatst in de gangen, de trapvloeren of de kamers van een burgerhuis.

Overigens schildert Delaunois niet, als Verhaeren en Linnig, wezenlijke, gewone ‘doode natuur’, ik bedoel: visch, vleesch, groente, ooft, bloemen en zoo meer; maar alleen, zooals ik het reeds zei, gebouwen.

Delaunois is, als 't ware, de voortzetter en uitbreider van het door Mellery zoo voortreffelijk begonnen werk.

Reeds hooger zei ik, dat ook Dubois soliede Stillevens maalde, waarvan de twee beste behooren aan het Muzeum te Brussel:‘Doode Geitenbok’ uit 1863 en ‘Visschen’ uit 1874.

Linnig en Verhaeren behooren tot de familie van Dubois en van Hendrik de Braekeleer.

Van dezelfde familie, - die der schilders om de kleur of althans om de kleur in de eerste plaats, zijn ook de zeer voortreffelijke Antwerpenaar Walter Vaes (geb. 1881), de neef en voedsterzoon van wijlen Piet Verhaert, en zijn talentvolle Brusselsche mededinger Joris van Zevenberghen. Beider geheele streven is zoo zeer gericht naar en samengetrokken op de uitwendige schoonheid

van het koloriet; zij verlustigen zich met zulk een weergalooze liefde in het zoeken naar de zeldzaamste, fonkelendste, kostelijkste, meest fluweelachtige kleuren, dat men hen zou mogen noemen de ‘émailleurs’, de ‘juweliers’ van de schilderkunst! Voor hen toch is de laatste hand niet gelegd aan eenig werk, portret, binnenzicht, stilleven, wat ook! zoolang het het oog niet voldoet als een volmaakt juweel.

Beiden zijn verfijnden, doch hun verfijning sluit noch kracht noch stoutheid uit!

Het meest verfijnd van beiden is Vaes, die, ondanks een buitengewone ontroerbaarheid en een in al wat hij ooit voltooide voelbare spontaneïteit, - zij is als de lyrische ondergrond van al zijn werk, ook van zijn zeer voortreffelijke etsen, - toch zijn geestdrift, zijn hartstocht zoo volkomen weet te beheerschen, dat hij, met de kalmte van een ‘pamassien’, een Léon Dierx, een de Hérédia, een Leconte de l'Isle van.... het penseel instede van.... het vers; met de sereniteit van een Olympiër bijnauit elk nog zoo alledaagsch gegeven, dat hij schilderen wil, alles weet te halen, wat er maar uitgehaald kan worden, daarbij overigens geen enkelen faktor versmadend, die hem, het weze nu vorm of lijn, verlichting of schaduwing, toonschakeering of iets anders, zekerder in staat kan stellen, de hoogste schoonheid te verwezenlijken.

Vaes versmaadt het overigens niet, - en evenmin als hij doet het van Zevenberghen, - bij voorkomende gelegenheid een min of meer aantrekkelijk geval te behandelen, wat wel niet verwonderen kan bij een, die, in zijn reeds lange kunstenaarsloopbaan, - hij begon immers bizonder vroeg, een heelen tijd al vóór 1900, - zich aan allerlei genres waagde: wijsgeerige fantazieën, (‘De Dood als Fluitspeler’), historie (‘Salomé met het Hoofd van den Dooper’), landschap, interieur, portret, stilleven.

Doch, ook dàn, als hij een heusch onderwerp behandelt, is hij, wil hij zijn de ‘kunner’, die niet door het subjekt zelf, maar door datgene, wat hij er van maakt, bewondering af dwingt.

Overigens beperkte Vaes zich, in de laatste jaren, aldoor meer tot de twee vakken, waarover dit hoofdstuk handelt: het portret evenzeer als het stilleven. En het zou mij moeilijk vallen te zeggen, in welk van beiden hij het meest uitmunt.

Even konsekwent als hij zich aldus koncentreerde, streefde hij

naar een zoo groote volledigheid en volmaaktheid van uitvoering, dat men, bij een kunstenaar van minder hooge begaafdheid en vooral minder nauwgezet geweten, had kunnen vreezen voor geliktheid en zuivere mooidoenerij!

Want zie, waar hij in zijn werken van een tiental jaren geleden, nog eenigszins impressionnistisch uitvoerde en b.v. meer bepaaldelijk zijn aandacht wijdde aan de groote plannen en deze opzettelijk met wel in evenwicht gehouden waarden van licht en donker verduidelijkte, daar kwam hij van lieverlede tot een nauwgezetheid, een uitvoerigheid, een schoonheid en een precioziteit bovendien, die in geen enkel opzicht meer gewaardeerd worden door de zeer vele jongen, jongeren en allerjongsten, die alle zoogenaamde 'klassieke hoedanigheden' uit den booze achten en de waarde der kunstwerken des te hooger aanslaan naar gelang de 'vis superba formae' er meer in afwezig is.

Hoogst leerrijk zijn de portretten, die Vaes tusschen 1915 en 1920 tijdens zijn verblijf in Nederland voltooide, o.a. die van Mevrouw de Stuers, van Jonkvrouw Cora de Stuers en van Jonkvrouwe Louize de Stuers. Van de aanvalligheden van zijn modellen verzuimt noch verzwijgt hij het minste! Deze modellen zijn nu eenmaal zóó en hij wil ze doen herleven op zijn doek zóó als hij ze ziet.... En dan zoekt en vindt hij op zijn palet zulke zeldzame, kostbare, emailachtige, geraffineerde en toch zeer eigen kleuren; hij doet de groote en kleine plans, elke ronding, eiken vorm, niet met teekenlijnen, doch met toon naast toon zoo voortreffelijk uitkomen, dat de toeschouwer toch hoofdzakelijk bekoord en ontroerd wordt, niet door de liefelijkheden van de personages, maar door het machtige talent van den schilder zelf.

Een wezenlijk juweel is het portret van 'Jonkvrouw Louize de Stuers'. Vooral dit zeer aanvallig model bood gelegenheid te over, opdat de kunstenaar zich zou bezondigd hebben aan die oppervlakkige modieuze mooidoenerij, welke het werk van zekere hoofdzakelijk op reklame beluste à-lamodeschilders zoo verachtelijk maakt.

Een aristokratisch freuletje, een 'Backfisch' nog, maar met om het frissche, roze gezichtje een nimbus van het allermooiste goudblond haar, in een kleedje van wel zeer eenvoudigen snit, maar van een even uitgezóchte kleur: bebloemd geel, als fijne stof.... Toch wist Vaes sober te zijn en van al dit moois niet

meer notitie te nemen dan het paste, om een uiterst persoonlijke kleurensymfonie te verwezenlijken.... Achter het lieve feeënfiguurtje schilderde hij een blauw fonnetje van zeldzame fijnheid, die al dat roze, blauw, groen, oranje samensmolt tot een geheel van gedempt kaal grijs van ongemeene disti nktie.

Zijn stillevens zijn misschien nog voortreffelijker. Hij schildert visch als een Linnig en vleesch als een Verhaeren. Als bloemenen vruchtenschilder legt hij het bij niemand af. Zijn bloemen hebben de maagdelijke frischheid en vlosheid van die van Fantin Latour; zijn appelen en peren de verbluffende realiteit van die, welke Ensor maakt. Hij vindt een treffend groen voor de onrijpe en een vol verzadigd geel voor de beursche vruchten. Met onfeilbaren smaak en gekonsommeerd meesterschap doet hij de kontrapuntische verhoudingen uitkomen tusschen de kleuren van ooft of bloemen en van de omgeving: tafel, tafelkleed, schotel, vaas, muur-fon, en wat er verder soms mag bij te pas komen. Het licht siddert over alles heen; de verf is van een zeer edele materie, doorschijnend en warm.

Ofschoon met Vaes verwant, doet van Zevenberghen het toch anders. Waar Vaes streeft naar de opperste distinktie en het volmaakste evenwicht, daar wil deze, in zijn veel minder beheerschte kleurenfurie, niet de opperste fijnheid, maar de opperste kracht verwezenlijken. Hij is een paroxist van het koloriet.

Van Zevenbergen is daarom noch wild, noch ruw. Ook in die zijner werken, waarin hij zijn koloristenpassie het stoutst botviert, weet hij te schakeeren en akkoorden aan te slaan, die door nieuwheid en zeldzaamheid evenzeer als door gedurfdheid verrassen. Hij slaagt er in als niet één, in België althans, om het geheele getoover van veelkleurig licht, dat een zonneraai te voorschijn roept als hij door de facetten van geslepen kristal heenfonkelt, weer te geven. Hij is de auteur van eenige zeer stemmingsvolle interieurs met figuren, waaronder o.a. een ‘Jan Stobbaerts, zijn Temptatie van St. Antonius’ schilderend’ een der beste is.

Onder de talrijke beoefenaressen van het genre verdienen ongetwijfeld naast Bertha Art en Alice Ronner nog een zeer eervolle vermelding de schilderessen Georgette Meunier (geb. 1859) en Marie Antoinette Marcotte, de eene met haar uiterst gedistingeerde bloemen en wereldsche ‘accessoires’, de andere met haar keurige bloemkweekerijengezichten.

Overigens ware het onbillijk, hier niet ten minste met eere te vermelden wijlen Eugeen Joors (1850-1911), Joris Nauwelaerts, Fem. Toussaint, Oleffe, Maurits Waegemans, E. Wiethase, Jefferys, van Looy, Ernst Naets, John Michaux, en, onder de laatst gekomenen, Jozef de Beider, Juliaan Séverin, Walter Stevens, Frans Ross, Clémence Jonnaert.

De Beider is een autodidakt, die zich, voornamelijk in de laatste jaren, eigenlijk tijdens den Wereldoorlog, zoo goed als zonder meester van huis- en meubelschilder van beroep ontwikkelde tot een van nu af gevierd kunstschilder. Zijn reeds talrijke stillevens, vruchten- en bloemenstukken munten uit door verfijnden smaak en gedistingeerde, toch niet gelikte uitvoering. In zijn goede oogenblikken, - en deze zijn vele, - herinnert hij, door het fijne allooi van zijn prestaties, aan zeer goede buiten-landsche bloemen- en vruchtenschilders als de Franschman Alfred Magne, den Brit Walter Gay, de Duitschers Josef Schuster en Margareta Hormuth - Kallmorgen, ofschoon het volstrekt zeker is, dat de nederige man nooit een enkel schilderij van deze in België nauwelijks bekende artiesten onder de oogen had.

Jul. Séverin werkt in een stouter, moderner, vrijer richting. Hij streeft meer naar zuivere schildering, weergave van de mooie kleur in het ware licht, zonder zich veel te bekommeren om onberispelijk juiste en korrekte vormen.

Allen noemen, die aan dit genre offers brachten, gaat niet aan.

Hoofdstuk IX.
De natuurschildering: landschap en zeestuk, dieren, enz..

> ‘Es geht durch die ganze Kunst eine Filiation.’
> GOETHE AAN ECKERMANN.

> ‘Om Gods wil, en als dank voor het leven, dat hij ons gegeven heeft, laten wij er voor zorgen, dat, in onze werken, de openbaring van het leven de eerste van onze gedachten weze! Wiel even schept, is een God; maar wie slechts met smaak golvende omtrekken in lelie- of rozenkleur schakeeren kan, toont slechts neiging voor het handwerk van den behanger of van den parfumeur.’ De Fransche landschapschilder ROUSSEAU.

Van geen afzonderlijk vak van schilderkunst is het moeilijker een overzicht te geven dan van de eigenlijke ‘natuurschildering’, onder welken naam ik hier landschap-, marine- en dierenschildering wensch samen te vatten.

Vooreerst vond geen vak een talrijker schaar beoefenaars en doorleefde geen even talrijke ontwikkelingsperioden als juist dit één.

Om volledig te zijn zou men, zonder overdrijving, de Zuidnederlandsche vertegenwoordigers van dit genre in wel een twaalftal groepen moeten onderscheiden, die, weliswaar, altijd met elkander verwant blijven, maar even duidelijk, ten minste wat de uiterlijke behandeling betreft, van elkander afwijken[1].

1) Bijvoorbeeld: sentimenteel met van Assche en Eug. Verboeckhoven, romantiek met Robbe, Piéron en een heelen tijd Marinus, traditionalistisch met Fourmois, wordt het landschap voor het eerst plein-airist met de Knijff rond 1850, realistisch met Boulenger rond 1863, daarna achtereenvolgens impressionistisch, neo-imprestionistisch, zuiver-luminiestisch, enz. Zooveel mogelijk laat ik deze stelselmatige onderscheidingen ter zijde.

Een algemeen kenmerk is bij allen of bijna allen waar te nemen: zij hebben van het landschap een in zeker opzicht kleingeestige opvatting en bepalen zich doorgaans tot een beperkten, meestal engen gezichtskring; slechts bij uitzondering stellen zij, ik wil niet zeggen een werkelijk ‘landschap’, maar een geheel veld, een geheele heide, een algemeen gezicht op een dorp of een stad voor. Dit is in de eerste plaats te wijten aan de omstandigheid, dat zij, geboren in een effen vlak gewest, er niet aan gewoon werden, een geheele streek uit de hoogte, om zoo te zeggen in vogelvlucht te overzien.

Zij schilderen eigenlijk geen ‘landschappen’, maar veeleer gedeelten, hoekjes, stukjes van landschappen: een boschkant, een stuk beemd, een akkertje, een huisje met tuin, een kreekje, de bocht van een rivier, in het beste geval het gezicht van een dorpsgehucht, een stadswijk, een dok. Is dit een gebrek? In elk geval schijnen sommigen in de laatste jaren onbewust naar een verruiming van gezichtseinder te streven. Mij dunkt, dat dit bij Claus, Baertsoen, Marcette, Delaunois, de Sadeleer, Edmond Verstraeten, Baseleer en anderen duidelijk te merken valt. In nog grootere mate wellicht bij Frédéric, maar deze schilder werkt gewoonlijk in het bergland, - de Belgische Ardennen.

Laten wij echter den tijd niet vooruitloopen.

Hoe stond het met de Vlaamsche landschapschildering in de eerste jaren van de negentiende eeuw?

Men zou er een helder denkbeeld van hebben, indien er een grooter aantal schilderijen waren bewaard gebleven van de Antwerpsche kunstenaars, die in 1788 een ‘Konstmaetschappy’ in het leven riepen, en waarvan de meeste nog in het tweede decennium van het nieuwe jaarhonderd werkzaam waren, met name Balthazar Pauwel Ommeganck (1755-1826), Simon Denis (1755-rond 1812), Hendrik Jozef Frans de Cort (1742-1810), Hendrik Myïn, Ommegancks schoonbroeder, Jan Baptist Beguinet, Hendrik Blomaert, de echtgenoote van Myïn, geboren Maria Ommeganck, Frans Balthazar Solvyns, enz..

Men heeft Ommeganck genoemd ‘le Racine des moutons’.

Juister was het, hem met Vergilius te vergelijken, wel te verstaan met den Vergilius der ‘Eclogae’, den op keurigheid en mooidoen gestelden bukolischen dichter. Door en door bukolisch toch zijn niet alleen Ommegancks onderwerpen; ook hun inkleeding is

het. Zeker staat hij onder den invloed van Hollandsche landschapschilders, evenwel niet onder dien van de werkelijk grooten, - de Ruisdaelen, van Goyen, Brouwer, Hobberna, Ph. Koninck, A. Cuyp; maar onder dien der kleinere, de natuur niet in haar grootsche lijnen, maar hoofdzakelijk in haar min of meer romantische, tevens vriendelijke verschijningen wedergevende, zooals Berchem, Pynacker, Andries Both, de Heusch, Wynants. Van dezen toch, en wel het meest van Berchem en Both, had Ommeganck dat wel verzorgde, zelfs zeer en al te zeer verzorgde, maar o zoo gladde koloriet, dat vaporeuze en droomerige van zijn achtergronden, ook wel dat tikje romantische sensiblerie, dat voor zulk groot deel tot zijn overdreven bijval bijdroeg....

Zoo als Ommeganck, de meest gevierde van allen, zoo waren en deden ook de 'dei minores'.

Simon Denis, die het grootste deel van zijn leven in Italië doorbracht, ja, de eer genoot, door den koning van Napels tot 'eersten hofschilder' te worden benoemd, wijkt van Ommeganck meer af door zijn totaal en blijkbaar opzettelijk verwaarloozen van menschelijke voorstellingen dan door de opvatting en de uitvoering van zijn landschappen, watervallen, boschgezichten.

Hendrik Myïn was anders. Te oordeelen naar de weinige schilderijen van zijn hand, die het mij gegeven was te zien, voornamelijk naar een vrij aantrekkelijk 'Gezicht op Brussel van het Zuiden gezien', dat een Antwerpsche kunsthandel van hem bezit[1)], was hij in zooverre een voorlooper van de modernen, dat hij niet alleen voor elkeen toegankelijke, in werkelijkheid bestaande hoekjes natuur tot onderwerp koos, maar tevens deze hoekjes weergaf zonder er veel aan te veranderen, zooals hij zelf ze zag en ieder tijdgenoot ze kón zien. Voorzeker had ook Ommeganck meer dan ééns dergelijke 'bekende' gezichten behandeld, o.a. in de door hem in 1789 naar de tentoonstelling der 'Konstmaetschappy' gezonden tafereelen: 'Gezicht bij Luik', 'Gezicht bij Dinant op de Maas', 'Ontscheping van Volk, koeien, schapen en Geiten bij het Kasteel van Argenteau omtrent de stad Visé', 'Gezicht van Antwerpen buiten de Slijkpoort met Figuren en Vee'. Doch waar Ommeganck alles, bergen en bosschen, weide en water, menschen en dieren, ja, tot zelfs het licht toe vermooide, veredelde 'poëtizeerde', zoodat al zijn voorstellingen ons veel meer in een

1) Kunsthandel Willem Campo.

soort van aardsch Paradijs dan in de gewone, de ware natuurlijken geschilderd te zijn, trachtte Myïn naar een eenvoudige, oprechte weergave van wat hij zag, zonder er of een bravoerstuk, wat de uitvoering -, of een vizioen, wat de opvatting betreft, van te willen maken.

Het hierboven genoemde 'Gezicht op Brussel' moge wel geen meesterstuk zijn en nog zoo zeer verschillen van wat de modernen ons van Boulenger af tot heden hebben leeren liefhebben en bewonderen; als 'tijdbeeld' zou het verdienen, in een muzeum bewaard te worden.

Waren de landschappen van de andere leden der 'Konstmaetschappy' even realistisch, althans even werkelijk als deze van Myïn? Zeker is het, dat de opschriften der stukken, in 1789 tentoongesteld door Beguinet, Blomaert, de Cort, Solvyns, de voorgestelde plaatsen bepaald en bij name aanduidden. In een vijfde in 1793 gehouden tentoonstelling komen nog een tweetal stukken voor met duidelijk aangegeven oordsbepaling. Marten Waefelaerts expozeerde er 'De Schelde met een Antwerpsche Kade' en 'Een Hollandsche Jacht op de Schelde'.

Dit is des te meer opmerkelijk, daar de katalogen der expozities, die, na het einde der XVIIIe eeuw, namelijk in 1802, 1804, 1807, 1813 te Antwerpen gehouden werden, bij het vermelden der aangenomen landschappen nog amper een enkele maal een welbepaalde lokaliteit met den naam kunnen of willen aangeven: 1807, Frans Swagers, nota bene een te Parijs gevestigd Utrechtenaar, 'Een Gezicht op de Schelde bij Oosterweel', en Marten Verstappen 'Drie Landschappen, in de Omstreken van Rome geschilderd'.

Was het onder den invloed van den 'grooten' Ommeganck alleen, dat de landschapschildering van ongeveer 1815 tot zeker wel 1840 dien sentimenteelen bijsmaak kreeg, waaraan dilettanti en beoordeelaars zich alstoen zoozeer versnaperden? Werd die verweekelijking, soms tot het larmoyante toe, niet voor een goed deel veroorzaakt door de lektuur van Fransche schrijvers als Bernardin de Saint-Pierre en vooral van zijn hier te lande tot na 1850 zoo overdreven bewonderde 'Paul et Virginie', als de Chateaubriand van 'Atala' en 'René', als Millevoye, den dichter van 'La Chûte des Feuilles', ja, ook Lamartine reeds?

Wij kunnen het niet bewijzen, maar zijn geneigd, het te gelooven. Zeker is het, dat men, in het geheele bedoelde tijdperk, een

landschap nauwelijks ‘genietbaar’, nauwelijks een ‘kunstwerk’ achtte, als het niet behoorlijk gestoffeerd was met menschelijke figuren, liefst met een of andere min of meer, en liever meer dan min, op de verbeelding werkende, het gevoel streelende, medelijden, angst, verschrikking of bliide belangstelling verwekkende epizode.

Het muzeum van Antwerpen en dat van Brussel bezitten elk een tamelijk typische ‘representative piece’ uit die jaren; 't eerste ‘De Bliksem’ van Hendrik van Assche (1774-1841), het tweede ‘Kudde in een Onweer’ van Eug. Verboeckhoven (1799-1881).

Neen! ‘Een brok natuur, gezien door een temperament heen’, is voorzeker geen van beide. Vergeten wij niet, dat Zola's beroemde omschrijving van het naturalistisch kunstwerk eerst rond 1875 tot een slagwoord werd.

Typisch is ‘De Bliksem’: een bouwvallige kapel, omgeven door hooge statige boomen met verwrongen takken; heel ver, onder de boomen door, heel klein, een dorpskerk. Een paard gaat op hol en de ruiter ligt, half verbijsterd, op den weg. En - o wee! het hollend ros stormt recht naar een vluchtende kudde schapen, waarvan de herder een lammetje, dat niet snel genoeg liep, onder den arm draagt. De bliksem is een meetkundig figuur, zorgvuldig met het liniaal in ‘geel’ op het zwart van de wolk uitgevoerd. Van ‘bliksemlicht’ geen spraak!

Van Assche werd door zijn tijdgenooten zoo zeer op prijs gesteld, dat zelfs de zeer strenge Navez van hem getuigde: ‘Il n'a pas son pareil en Europe’[1].

1) Naar aanleiding van zijn deelneming aan 't Salon van 1836 schreef Alvin: ‘Ce n'est pas une réputation à faire, c'est une gloire qui se continue, qui se soutient dans tout son lustre. Elle n'offusque plus aujourd'hui les yeux; dès longtemps ils sont accoutumés à son éclat.’
Bij de bespreking van de later voor 't Brusselsch Muzeum aangekochte ‘Cascade de la Toccia’ dithyrambeert Alvin den auteur ditmaal stoutweg over de weergave van het licht in den dampkring....
Hoe teekenachtig weder deze regelen: ‘L'artiste a su mettre un immense espace dans ce tableau; on y sent l'air circuler. La lumière y est prodiguée dans la partie supérieure avec une grande magnificence. C'est un des plus admirables spectacles qu'on puisse contempler.
A mesure que l'on s'approche de ces sommets éblouissants, l'esprit s'élève aussi, les pensées y arrivent en foule, plus nobles, plus sûres, plus élevées.
M. van Assche a réussi parfaitement à reproduire, avec le site lui-même, l'impression que sa vue ferait éprouver. Il doit ce beau triomphe à la vigoureuse conception de son effet principal, à la savante exécution de ses détails, à la combinaison harmonieuse de sa lumière et de ses ombres.’

Verboeckhoven is eenvoudiger en grootscher. Zijn ‘Kudde in een Onweer’ is uit 1839: een storm, als Lear eens op de hei beleefde, woedt en raast in de verte over de vlakte. Tot dicht bij een verweerd kruisbeeld dreef reeds de herder zijn dieren vooruit. Angstig blikt hij, een lammetje onder den rechten arm dragend, omhoog, en de schapen verdringen zich niet minder angstig tegen elkaar. Ondanks al het theatrale en gewilde is deze voorstelling ook voor den hedendaagschen toeschouwer belangrijk, boeiend nog; zij spreekt tot het gevoel even zeker als tot de verbeelding[1].

En meer dan ééns slaagde deze kunstenaar aldus!

Reeds in 1836 had hij voltooid ‘Een Kudde Paarden door Wolven in Polen overvallen’, waarin hij, als het ware, zichzelf overtrof. Het was een stuk van ongewone afmetingen, h. 2,47 en b. 3,75, voorstellende, op het voorplan, een twaalftal paarden, waarvan vier of vijf geheel, de andere slechts gedeeltelijk zichtbaar, een twintigtal wolven en vijf mannen. Op het tweede plan een aantal andere figuren van mannen en paarden. Niet alleen waren de dieren werkelijk knap en forsch geteekend, hier kon ook het landschap, een gezicht in het late Najaar, half of einde November, op ware pikturale schoonheid bogen[2]. (2509, Rijksmuzeum).

Volgens een oude overlevering had Eugeen Verboeckhoven de gewoonte, de dieren, welke hij op het voorplan zijner groote samenstellingen wenschte te schilderen, vooraf in de gewenschte houdingen in potaarde te boetseeren.

Dat hij, als zoon en leerling van den beeldhouwer Bartholomeus Verboeckhoven, werkelijk een knap boetseerder was, wordt

1) De Bast zei van Verboeckhoven: ‘Ses ouvrages sont toujours demandés et ils se vendent avant de quitter le chevalet.’

2) Ook deze regelen van Alvin leeren ons veel over de eischen, welke de kunstkenners aan de dierenschilders stelden: ‘Lorsque vous vous trouvez devant un des petits tableaux de Verboeckhoven, vous ne pouvez vous lasser d'admirer la fraicheur de ses sites, la pûreté de ces ciels, la délicatesse du feuillé, la vérité des moutons, des ânes ou des chevreuils dont il anime le paysage. C'est le travail d'un peintre en miniature, avec une vigueur d'exécution, qui vous étonne. Mais si vous contemplez une des grandes pages qu'il se plait à remplir quelquefois; devant ‘le Soleil couchant’, acheté par Rothschild en 1833, vous vous sentez pénétré par la fraicheur de la brume légère que vous voyez monter le long des flancs de la montagne, vous assistez au passage du gué que ce troupeau vient d'entreprendre. Ici, ce qui vous frappe d'abord, ce n'est plus l'exécution d'une des scènes les plus magnifiques de la nature; vous êtes dans cette campagne, vous vous promenez le long de cette rivière, vous vous enfoncez, pour rêver dans ce sentier qui serpente en gravissant la colline; ce n'est plus une peinture que vous avez sous les yeux, c'est une réalité.’
Dit alles naar aanleiding van ‘Soleil couchant’, ook in 1836 tentoongesteld.

bewezen door een aantal studies naar. dieren, welke zijn dochter, Mevr. Wich-Verboeckhoven, in 1890 aan de Antwerpsche Kunstakademie vermaakt.

Hoe jammer het was, dat noch min noch meer dan de dwaze vooroordeelen, aan al zijn tijdgenooten in België eigen, dezen van nature zeer begaafden artiest weerhielden, zijn dieren recht naar het leven te schilderen, dit bewijzen niet alleen de hier bedoelde zeer rake boetseerstudies, maar ook enkele hier en daar verspreide geschilderde studies van den meester.

In de verzameling van den heer Oskar Nottebohm, te Antwerpen hangt een niet groot stuk, ‘Een Schimmel in een Weide’, dat, rechtstreeks maar de natuur gedaan, zelfs de allervoortreffelijkste partijen in 's mans groote samenstellingen verre overtreft. Het forsche, logge, brute dier trilt van leven als de beste hengst of stier van Alfred Verwee...., wien men de puike studie nauwelijks zou aarzelen toe te schrijven, als het handteeken zelf ons niet volop overtuigde, dat het van Eugeen Verboeckhoven is. En toch vertoont deze schets het jaartal 1836.

Ook zijn in 1858 tentoongestelde studie naar jonge kippen in het Muzeum van Hedendaagschen, te Brussel, verdient hier met lof vermeld te worden.

Men kan gerust zeggen, dat onze gezamenlijke landschap-, zeeen rivierschilders van 1830 tot 1850, en wij zullen zien nog later, van hun bizonder vak nagenoeg dezelfde opvatting bezaten als Verboeckhoven en de goede Hendrik van Assche, de patriarken van de landschapschildering. Zonder twijfel was zulks wel het geval met Jan de Jonghe, Ottevaere (‘Nakend Onweder’, 1836), J. Ducorron (‘Landschap met een Tooneel uit Gil-blas’, 1836), François de Marneffe (‘Karel II in 't Woud van Boscobel’, 1836) ja, zelfs met Joseph Perlau, welke laatste, alles te zamen genomen, de meesten van zijn tijdgenooten overtrof.

Naar aanleiding van het door Perlau in 1836 tentoongesteld landschap schreef Alvin deze voor dien tijd bij uitstek kenschetsende regelen:

‘On a pu remarquer, en parcourant avec attention les ouvrages ‘de nos jeunes paysagistes, que peu d'entre eux s'entendent a ‘composer un tableau. La plupart se contentent de copier un site, et ‘rarement ils se permettent l'arrangement.’ En Perlau wordt er dan voor geprezen, dat hij, naar 't voorbeeld van ‘les hommes qui

ont obtenu la plus haute illustration dans ce genre', zich óók heeft toegelegd op het voltooien van - let wel - 'une composition, où empruntant tout à la nature, ils ont su par la réunion d'éléments disséminés, composer un ensemble sublime.'

Ik denk er niet aan, het tegen te spreken, dat een Claude Gellée, een Rubens, een Hercules Seghers, en zoo veel dichter bij ons nog zelfs de ongeëvenaarde Turner, deze laatste o.a. in meer dan één van zijn gezichten uit Italië, op de door Alvin aangeprezen wijze 'samengesteld' hebben. Ik ken zelfs enkele van onze modernste meesters, - ik noem A.J. Heymans, Claus, en onder de jongsten Edmond Verstraeten, Delaunois, Valerius de Saedeleer, - die in een klein aantal van hun voortreffelijkste werken wel niet stukken van verscheidene landschappen tot een nieuw geheel vereenigd, maar toch de natuur min of meer gewijzigd, gesynthetizeerd hebben. Edoch, 'quod licet Jovi non licet bovi!' Ik aarzel niet, te beweren, dat zulk een werkwijze mij wel geschikt voorkomt voor meesters van het allereerste gehalte, doch dat zij uiterst gevaarlijk is voor beginnelingen en voor alle schilders, die minder begaafd zijn met wat men noemt 'dichterlijke fantazie'.

Voor de groote meerderheid van onze kunstenaars kan die veelgeprezen toeleg op 'arrangement savant' moeilijk iets anders zijn dan een eerste schrede naar onoprecht en dus onwaar zijn in het weergeven van de bijeengebrachte onderdeelen.

Doch, men ging nog heel wat verder in die jaren! Niet alleen was het een vaste regel, dat de land- en zeenatuur, om de eer te verdienen in een kunstwerk herschapen te worden, zorgvuldig gekamd en gepoetst, geborsteld en geschuierd, gewreven en gewasschen, met één woord 'salonfähig' gemaakt werd; velen, en van de besten, zagen er zelfs geen kwaad in, ik zeg niet landschappen of zeetjes, maar zelfs gezichten op toch algemeen bekende, ja, in eigen vaderland gelegen steden te.... 'arrangeeren'. Jan Ruyten (1813-1881) en Fr. Bossuet (1798-1889) waren niet de eenigen, die, te dien tijde, stadsgezichten bijeenfantazeerden!

De eerste toonde in 1836 twee stadsgezichten, waarvan Alvin schreef: 'Nous sommes autorisés à penser que ces vuessontdesa composition, et alors nous lui en faisons compliment. 'Wat niet belet, dat de kritikus er bijvoegt: 'Nous voudiions toutefois plus de nature et de vérité dans le ton de ses maisons.... Nous voudrions encore voir un effet moins éparpillé, plus d'unité!' En

Bossuet, ouder dan Ruyten, toonde datzelfde jaar naast elkaar een ‘Gezicht op de Abdij van St. Amands te Rowaan’, getrouw naar het geziene weergegeven, en een ‘Gezicht op den Dijle-oever te Mechelen’, waarin Alvin zelf, vrijwel tevreden, erkende ‘un choix de maisons curieuses, éparses dans la ville, et réunies là pour faire un ensemble....’

Onder degenen, die, daarentegen, ten minste in de meeste gevallen niet alleen van het geziene uitgingen, maar een bepaalde brok landschap op hun doeken weergaven, noem ik D. Donny (‘Gezichten op Antwerpen en Oostende’, 1836), Dupressoir (‘Gezicht op de Schelde bij Gent’, 1836), Jacob Jacobs, Ed. Delvaux, (‘Zenneboorden’, ‘Gezicht bij Vorst’, 1836), L.P. Verwee, (‘De Hoeve le Châtelet, te Marbaix’, 1836), Marinus (‘Gezicht op Namen’, 1836), en - vóór en boven alle anderen - Fourmois (‘Oord in de Ardennen’, 1836), die, in 1814 geboren, tot even vóór 1836 uitsluitend als akwarellist werkzaam, eerlang als olieverfschilder de stevige tekniek van de oude Hollanders in eer herstellen en in 1871 als een van de onbetwistbaarste meesters van de school overlijden zou.

Lauters, Piéron, W. van der Hecht, Keelhoff, Derickx, ja, in zekere van hun werken nog zelfs de Beul en Verlat, onderscheiden zich van de kunst van de hooger genoemden door niet veel anders dan wat meer gevoel voor het pikturale geheel, en door steviger kunnen, stouter durven. Overigens ondergaan de meesten dezer zichtbaar den invloed van den grooten kunstenaar, op wien ik eerlang nog zal terugkomen: Fourmois zelf.

In de dierenschildering deed een eerste en stoute schrede op den weg naar grooter oprechtheid en natuurlijkheid een man, die reeds als rechtsgeleerde te Brussel werkzaam was, toen hij zich op de beoefening der kunst begon toe te leggen, namelijk de in 1806 te Kortrijk geboren en eerst in 1887 te Brussel overleden Lodewijk Robbe. Men hoeft maar enkel de een of de andere voorstelling van een hoeveelheid paarden of koeien of schapen door E. Verboeckhoven te vergelijken met b.v. ‘De Kudde in een Vlaamsche Weide’, in het Muzeum van Hedendaagschen der Belgische hoofdstad, om den gedanen vooruitgang vast te stellen. Niet alleen zijn bij den jongeren kunstenaar de hoornbeesten, elk op zich zelf, veel meer in hun wezenlijke verschijning gezien en weergegeven; zij zijn ook oneindig natuurlijker, vrijer, ik zou bijna zeg-

gen, zij zijn als door een waar toeval ‘gegroepeerd’ en vertoonen in houding en beweging vrij veel van het loome, trage, rustige doen van het welgeneerde Vlaamsche weidenvee. Ook het koloriet is heel wat waarder dan bij den ouderen artiest.

In latere werken, - het groote Brusselsche is een tamelijk vroeg, - ontwikkelt Robbe werkelijk zijn zin voor gezonde realiteit. Ik ken van hem ossen, koeien, schapen, waarin, naast kleur van huid of vacht, gedaante en beweging, reeds iets valt waar te nemen van die eigenaardige dierenpsykologie, welke eerlang op zeer voortreffelijke manier zal worden nagestreefd door deze wezenlijk groote artiesten, zelf echter wel ondenkbaar, zoo Robbe er niet was geweest: Jozef Stevens, Alfred Verwee en Jan Stobbaerts.

Zijn tijd vooruit was ontegensprekelijk de te Brugge geboren Paul-Jan Clays (1817-1900), die, na te Parijs gestudeerd te hebben, acht maanden onafgebroken op een goëlet in de Noordzee rondzwalkte, en, weinig minder dan een heusche zeerob, ook in latere jaren dagen en weken doorbracht op de Hollandsche wateren. Zijn wel wat te angstvallig verzorgde zeegezichten, - ‘Kalmte vóór Onweder in de Omstreken van Dordrecht’, 1876, Ant. Muz., is er een karakteristiek specimen van, - munten uit door de ongemeene puur- en helderheid van de lucht en de groote doorschijnendheid van het water. Vooral in haar uren van kalme rust bekoorde hem de Natuur. Hartstocht, als later Artan en Verstraete, wist hij in zijn marines niet te leggen.

Wat Portaels betreft, die van een reis in het Oosten een reeks stukken meebracht, welke evengoed sentimenteel-romantisch zijn als de bekende landschappen van Fromentin, als landschapsschilder schijnt hij geheel en al zonder invloed te zijn gebleven.

Is het niet ongelooflijk, dat, in dien zelfden tijd, toen hier, op den klassieken bodem van de Noorsche schilderkunst de kleingeestigst denkbare konventie allen zonder uitzondering beheerschte, in Engeland een Constable, na rechtstreeks ter school te zijn geweest bij Rubens en eenigszins bij Rembrandt en Hercules Seghers, en een Turner, na met liefde Claude Gellée te hebben bestudeerd, gene in het rijktonige, deze in het helle, gene in het kleurenkrachtige, deze in het lichtstralend landschap, meesterstuk op meesterstuk schiepen?

En ontkiemde uit de studie van Bonington en Constable en uit

de liefdevolle beschouwing van de Natuur niet in denzelfden tijd in Frankrijk de geheele heerlijke en veelzijdige school van Corot, Rousseau, Dupré, Troyon, Daubigny?

De eersten die, in België, lang niet zoo aarzelend en vreesachtig als men nu wel eens denkt, de oude wegen verlieten, waren, geloof ik, de Walen Fourmois en Quinaux, de Vlamingen J.B. Kindermans (1822-1876) en vooral ridder Alfried de Knyff (1819-1885). De drie eersten staan nog duidelijk onder den invloed van de groote zeventiendeeuwsche Hollanders; als deze kiezen en schilderen zij bij voorkeur ‘schoone’, aantrekkelijke plekjes, meer om die plekjes zelf dan om de ziel, die licht en lucht daaraan verleenen; de vierde echter is een overtuigd geestverwant van de glorieuze school van Barbizon, een impressionnist in de volle beteekenis van het woord.

De drie eersten hellen meer over naar Ruisdael, Hobbema, Hackaert; de laatste meer naar Rousseau en Dupré, ja soms ook wel naar Corot, maar dan zonder het geringste van de toch wel wat konventionneele idealiteit van dezen Franschman over te nemen. Om het bewijs te leveien, hoezeer de Knyff zijn landgenooten vooruit was, is een blik op zijn in 't Brusselsch Muzeum prijkende ‘Verlaten Zandgroeve’ uit 1860 voldoende. Om een denkbeeld te hebben van zijn uiterst fijngevoelige natuur vertolking, volstaat het dit eene kleine stukje, ‘Het Dorp Chaslepont’, in het Antwerpsch Muzeum, te beschouwen. Het is een juweel van het zuiverste water. Een weitje met wat koetjes en daarachter een paar boerenhofsteden met gekalkte murrtjes en een soort heuvel, alles in den eigenaardigen lichtschijn van zon-na-regen, schel uitkomend op een grijs bewolkten nog zwangeren hemel. Het geheel vol atmosfeer en van een uiterst warme, malsche kleur.

Ook zijn ‘Stolenbosch’, Brusselsch Muzeum, is een in den eenvoud van zijn opvatting grootsche, dichterlijke bladzijde; de Natuur, gezien met wel op haar verliefde, maar toch vooral op waarheid gestelde oogen.

Nog het jaar vóór zijn dood, namelijk in de Driejaarlijksche van 1884, stelde de Knyff voortreffelijke dingen ten toon. Hoe meeèterlijk waren de rotsen van zijn ‘Eiland Césambre’ behandeld, en hoe volkomen af was vooral het prachtig doek, ‘Weiden van Montfontaine’. Het smaakvolle, gouden licht, waarin vee en landschap baden, streelt op de aangenaamste wijze

het oog. De boomen, in het midden van 't schilderij, maken den indruk van portretten. Het lommer doet watertanden naar zijn koelte en frischheid.

Niet op volle sterke, veel meer op overgangs- of gemengde effekten heeft hij het gemunt; zoo tusschen twee seizoenen, twee dagtijden, twee lichten; zoo tusschen licht en donker in kiest hij liefst zijn ‘oogenblik’. En zijn scala is getrouw in harmonie met deze opvatting. De matte, wat onzijdige tonen spreekt hij het liefst aan: krijtrood, oker, Siena-aarde, paars, perelgrijs, neuren als met bromstemmen in zijn landschappen.

Om 't even, of de Knyffs talent onder den invloed van Franschen tot rijpheid gedijdde! De heele geschiedenis van de kunst is een doorloopend borgen en leenen! Zijn werk is Vlaamsch, reeds door de innigheid en de stemming alleen.

Overigens was de Knyff zijn leven lang een onbegrepene, een miskende. Rijk, werd hij door de kunstenaars van beroep, die hem niet tot de enkels kwamen, gescholden voor een ‘dillettant’, een ‘liefhebber’ zonder meer, en eindelijk stierf hij, ontgoocheld en verbitterd, in bijna-armoede....

Vijf jaren ouder dan de Knyff had Fourmois (1814-1871) het geluk, reeds van zijn eerste optreden als olieverfschilder in 1836 ruimschoots bijval te vinden. Zijn ‘Molen in de Ardennen’ maakte in 1840 evenveel sensatie als in 1851 zijn ‘Molen te Eprave’ (Brusselsch Muzeum), als in 1855 zijn ‘Landschap bij Dinant’ (Antwerpsch Muzeum), en nog later zijn ‘Landschap in de Kempen’ (1860) of zijn ‘Moeras’ (1866), beide laatste ook in het Brusselsch Muzeum. Wij stelden hooger vast, dat hij zich nog aansluit bij de opvatting en vertolking van Hobbema en Ruysdael.

Nog wel iets meer en beter dan zekere bizonderheden van samenstelling en verlichting, - dus van een beetje konventie, - haalde Fourmois bij deze meesters. Hij leerde van hen de Natuur om haar zelfs wil beminnen, haar als geheel en in elk onderdeel schoon zien en voelen, en, in haar, de meest eenvoudige, de zich als het ware uit maagdelijke schuwheid verbergende bekoorlijkheden, de teedere en vrouwelijke schoonheden herkennen, begrijpen en vertolken. Zoo zien wij hem stoutweg sneeuw- en misteffekten aandurven, schijnbaar alledaagsche hoekjes en kantjes, huisjes en hutjes schilderen, juist wat wellicht niemand sedert honderd jaar nog had gedaan. Wat hij, goddank, niet van de

oude meesters afkeek, dat was - de bruine ‘galerietoon’, welke hun werk met de jaren had gekregen - en dien o.a. de Engelsche navolgers uit het begin van de 19e eeuw, Cottman, Crome, hun vooral te slaafs nabootsten

Joseph Quinaux (1822-1895) is zonder twijfel de voornaamste volgeling van Fourmois. In de werken uit zijn eersten tijd toont hij zich aangetrokken door breede panorama's, welke hij zich dan verlustigt op meest vrij kleine schaal te detailleeren. Zijn ‘Landschap in de Omstreken van Luik’, 1864, zijn ‘Gezicht in Savoeie’, 1867, zijn ‘Gezicht in Dauphiné’, 1869, de twee eerste te Antwerpen, het derde te Brussel, behooren met hun niet zeer groote teknische kracht en hun zwakke indruks-vertolking tot dit soort. Van lieverlede echter deed zich in zijn werk een nieuwe invloed gelden, en wel die van Courbet (1819-1877). Zijn palet wordt toniger, rijker, zijn teknisch kunnen grooter, zijn lyrisch gevoel machtiger, warmer, veelzijdiger. In zijn ‘Wed in de Lesse’, 1875, Brusselsch Muzeum, en in andere werken, ons in privaat-bezit bekend, doet hij bepaald denken aan Boulenger en Dubois, voorspelt hij als 't ware de kunst dezer vooruitstrevers evenzeer en zeker als de Knyff.

Met minder kracht, minder stoutheid van durf, minder veelzijdigheid ook wel dan Fourmois en Quinaux, geeft Jan Kindermans ons, ten minste in zijn beste oogenblikken, iets als een voorsmaak van het eerlang komende impressionistisch landschap.

Wars van sentimentaliteit, versmaadt hij het, evengoed als de beide vorigen, zijn onderwerp door gebeurtenisjes belang bij te zetten. De aarde zelf, bij voorkeur in haar idyllische momenten, lokt hem aan. Uit enkele van zijn stukken, o.a. uit zijn ‘Ardennerlandschap’, in 't Antwerpsch Muzeum, ademen de frissche maagdelijkheid en de verkwikkende kalmte van de ware en onvervalschte natuur ons tegen.

Een geheel afzonderlijke en eervolle plaats bekleedt Frans Lamorinière (1828-1911), wiens invloed op de ontwikkeling van het Vlaamsche landschap in de jaren 1860-1880 onmiskenbaar is en bij wiens opvatting en tekniek zich o.a. Jozef van Luppen, A. Eisen, Maria Collart, Frans van Kuyck en de Lathouwer aansluiten. Zonderling genoeg, zijn opvatting van het landschap gaat uit, niet van de oude Hollanders of hun Waalschen navolger Fourmois, al kende en bewonderde hij deze als niet velen; ook niet van

Barbizon, gelijk die van zijn stadgenoot, den voortreffelijken de Knyff, maar veeleer van den overigensmet hem verwanten Jozef Lies.

Doe ik Lies onrecht, misken ik zijn innigste geaardheid, wanneer ik het betreur, dat hij niet veel meer het ‘landschap’ dan de ‘historie’ en het ‘historische genre’ beoefende? Telkens hij ons, als achtergrond voor zijn kompozities, een dorps-, bosch- of riviergezicht toont; nog veel meer, waar hij wel degelijk een stukje van den vrijen buiten wil weergeven, openbaart hij zulk een bizonderen aanleg, zulk een innig gevoel voor de natuur, dat men onwillekeurig denken moet: Lies heeft zijn ware roeping niet begrepen. Het stukje, dat ik in het illustratief gedeelte laat afbeelden, is een der oudste van een geheele reeks werken, die wellicht alleen dáárom zoo weinig bekend zijn, omdat geen enkel ervan in een openbare verzameling terechtkwam. In het uitvoerig en goedgedokumenteerd boek, dat A. Lefebvre den kunstenaar wijdde, vind ik o.a.m. de volgende landschappen vermeld: ‘Praatje bij het Water’ (1848); ‘Somber Landschap’, ‘Landschap tusschen Berchem en Borgerhout,’ rond 1850; dan ‘Landschap’, ‘Wandeling’, ‘Bezoek aan de Werklieden’, ‘Bezoek op de Hoeve’, ‘Plekje in de Omstreken van Antwerpen’, uit het decennium 1850-1860; eindelijk ‘Terugkeer van het Veld’ of ‘La Versprée’, ‘Landschap niet ver van Antwerpen’, ‘De slechte Rijke’, ‘Grijs Landschap’, ‘Scheldeboord’, ‘Edegem’ en ‘Avond’ uit zijn laatste levensjaren. Overigens verdienen ook vermeld te worden het Vlaamsche Dorpsgezicht, dat de schilder ons toont in ‘De Vijand nadert’ (1857), Antwerpsch Muzeum, het bosschage, dat de fon uitmaakt van ‘In 't Kasteelpark’, dat achtereenvolgens deel uitmaakte van de verzamelingen Eggers, Weenen, en Sedlmeier, Parijs, en in Juni 1917 door een Antwerpschen kunsthandelaar in openbare veiling te Brussel aangekocht werd, en ten slotte twee schetsen in het Antwerpsch Muzeum.

Van al deze schilderijen zijn er mij een tiental ‘de visu’ bekend. Slechts in een enkel daarvan, met name ‘In 't Kasteelpark’, en de paar schetsen, die waarschijnlijk voor dit stuk werden geborsteld, stuiten wij op invloeden van een buitenla ndschen meester, namelijk van Diaz.

In al de andere, zoowel in ‘Bezoek op de Hoeve’, ‘Terugkeer van het Veld’, ‘De slechte Rijke’, ‘De Vijand nadert’, als in

‘Praatje bij het Water’ vinden wij dezelfde eenigszins met die van Kindermans overeenkomende, tegelijk zacht lyrische en toch op waarheid beluste opvatting terug.

Men moet er natuurlijk rekening mede houden, dat Lies er niet alleen nog ver van af was, het landschap om zich zelf alléén te willen behandelen, maar dat hij integendeel nooit verzuimde, er een anekdote in te pas te brengen. Dat hij zulke anekdoten wel eens zeer simpel en gemoedelijk vertellen kon, bewijzen ons het breiende boerinnetje en de naast haar in 't gras liggende jongeling in ‘Praatje bij 't Water’. Laat men zich nu door deze kleine gevalletjes niet storen, denkt men die voorstellingen uit zijn landschappen weg, dan staat men wel degelijk vóór het werk van een geboren en daarenboven fijn-besnaarden paysagist, die heel wat dichter bij de natuur staat dan Fourmois en zijn volgelingen en ook dichter bij ons.

Steekt het allerkeurigst uitgevoerde hoekje natuur, daargelaten het nog al gedetaljeerde voorplan, zoo zeer af bij zelfs de beste bladzijden van de Knyff? Is het moment zelf: een eenigszins betrokken en toch lichte dag in den laten Zomer, niet uitmuntend weergegeven? Hoe impressionnistisch is die heele bekeboord met zijn slanke boomen en zijn in halve schaduw verscholen boerenhuisjes weerspiegeld in het heldere water!

Men heeft wel eens beweerd, dat Lies en Lamorinière hun eigenaardige opvatting van het landschap hebben van grootmeester Hendrik Leys. Dit is een naar mijn overtuiging volstrekt verkeerde voorstelling, die, wat Lies betreft, waarschijnlijk ontstaan is uit de volkomen valsche bewering, dat deze schilder Leys' leerling zou zijn geweest. Wel onderging hij, zooals ik het hooger zelf aanstipte, dezes invloed; zijn atelier echter, kan hij alleen als kunstbroeder en vriend bezocht hebben. Ik leg er nadruk op, dat het kleine landschap, dat ik in het illustratief gedeelte liet afbeelden, wel degelijk voltooid werd in 1848. In geen enkel van de door Leys vóór 1850 en zelfs 1851 voltooide schilderijen komt een stukje natuur voor, dat ook maar in de verste verte eenige overeenkomst met de landschappen van Lies oplevert! Daarna is dit wél het geval....

Dat Lamorinière den invloed van Lies onderging, schijnt buiten kijf. Lamorinière, in 1828 geboren, nam, zooals uìt door mij gedane opzoekingen blijkt, eerst in 1851 deel aan de officieele Drie-

jaarlijksche Tentoonstellingen. Mij is geen werk van hem bekend, dat vóór dit jaar voltooid werd. Voorzeker, de meester ontwikkelde zich zelfstandig, was in feite niemands leerling.... Doch de filiatie tusschen hem en den zeven jaren ouderen Lies is toch niet te loochenen.

Lamorinière evolueerde in de richting, waar Lies zich vóór hem bewoog; hij haalde uit dezes opvatting met onverbiddelijke logika de uiterste en laatste konsekwencies. Zijn navolger was hij niet.

Vergis ik mij, als ik het als een eerste verdienste van Lamorinière aanteeken, dat hij tegelijkertijd de eerste was, die het landschap uitsluitend om en op zich zelf behandelde, en tevens de eerste, die zijn keuze wel niet uitsluitend, maar zoo goed als uitsluitend beperkte tot zijn naaste omgeving, zijn geboortestreek. Van zijn eerste optreden in 1851, met 'Heide te Putte', tot zijn blindworden in de jaren negentig toe, schildert hij de dennenbosschen, de moeren en vennen, de hoefjes en hutjes van de Antwerpsche Kempen, en niet het minst de zandige, toch eiken Zomer bloeiende heide, welke een Italiaansch kritikus[1)] in 1854 nog noemde 'la négation de l'art du paysagiste', maar die, na Lamorinière, door zoovele Vlamingen met niet minder voorliefde 'schoon bevonden', bemind en verheerlijkt werd.

Wat Lamorinière in onze Kempen bekoorde, hoe hij ze zag en verstond, dit toont ons tot zelfs het minste en minstgeslaagde van zijn vele groote en kleine schilderijen. Al wat zijn handteekening draagt, vertoont zijn zeer eigen merk! Ex ungue leonem!

In zijn stoffelijk uiterst verzorgde, met wellicht al te groote liefde tot zelfs in de geringste deelen doorgevoerde stukken, geeft hij bij voorkeur weder die stille oogenblikken, waarin de Natuur ingesluimerd of nog niet geheel wakker schijnt; waarin zij schijnt te mijmeren over voorbije of zich voor te bereiden op komende uren van hartstocht en beroering. In zijn bosschen, vol van een haast egaal, helder en koel licht, hangen de blâren, tot ver, heel ver, duidelijk zichtbaar en bijna te tellen, roerloos aan de takken; het bodemgras wordt door geen adem bewogen; rustig en vredig weerspiegelt zich de hemel in het rustig en vredig water.

Maar de boomen, waarbij men zich wel eens de meesterlijk gedane boomen uit de landschappen van Boeren-Bruegel herinner[+]

1) Met name 'de Aguirre'.

staan sterk en wortelvast in de aarde; twijgen en takken zijn stevig en organisch vergroeid met de stammen, en de kleur doet soms aan met al den stemmigen adel van heel oude wat getaande gobelins. Er ligt, ontegenzeggelijk, voor elk onbevooroordeeld toeschouwer, bekoring in stukken als ‘In de Omstreken van Antwerpen’ (1857), in de verzameling de Menten de Hom, Brussel, ‘In 't Sparrenbosch’ in het Antwerpsch Muzeum, ‘Het schoone Vlaamsche Land’, destijds in het bezit van een Antwerpsche familie, en meer andere, die men niet zonder zich te bezondigen aan grove onbillijkheid jegens 's meesters wezenlijke gaven mag gaan beschouwen met dezelfde oogen, waarmede men werk van elke andere richting bekijkt, verzekerd, dat Lamorinières opvatting hetzelfde recht van bestaan heeft als iedere vroegere, gelijktijdige of latere, en dat zijn werk, in zijn soort, uitmunt door een geenszins alledaagsche volledig- en volmaaktheid, een niet licht overtroffen eerlijkheid en adel van vertolking[1)] .

Ook aan enkele wintergezichten behield ik een levendige en voor den kunstenaar vleiende herinnering, o.a. aan ‘Winter in de Omstreken van Antwerpen’ uit 1879, ‘Sneeuw te Kalmpthout’ uit 1885, ‘Sneeuw bij Antwerpen’ uit 1888, ‘Sneeuweffekt’ uit 1893. Vooral het schilderij uit 1885 is welgeslaagd. Zoo rustig, ingeslapen als 't ware bij vollen dag, ligt daar, onder de in 't klare vrieslicht schemerende wit-besneeuwde daken, de hoeve met woonhuis, schuur, stallen; zoo huiverig staan de boomen en 't lager hakhout links en rechts van den nu geheel witten aardweg, die ter hoeve leidt; in de lucht zit nog zooveel sneeuw, die er blijkbaar ‘uit moet’ en uit zal, dat men in de stemming komt, welke in de werkelijkheid bij zulk weder over ons vaardig wordt.

In zekeren zin was ‘de Lamme’, zooals men hem noemde, een voorlooper van de luministen. Men bestudeere buiten zijn sneeuweffekten ook zijn ‘Vijver te Putte’ uit 1879, nu in 't Brusselsch Muzeum, zijn ‘Moer te Putte’ uit 1883, en het niet minder voortreffelijke ‘De Putt'sche Moeren’, het puike stuk, dat het Antwerpsch Muzeum erfde van den toondichter Albrecht de Vleesch-houwer. Juist over dit laatste schreef ik lang geleden: ‘De witte doorschijnende toon, die er over verspreid ligt; het teer getinte,

1) ‘Het schoone VI. Land’ verbrandde tijdens de beschieting van de Scheldestad Oktober 1914. Wij reproduceeren het met des te meer genoegen in ons illustratief gedeelte.

spiegelend water; de fraai bewerkte, waarlijk drijvende lucht, en het, in de verte, door de zon verlichte dorpken; dat alles draagt den stempel van een verfijnden smaak en een zeer dichterlijken geest.'

'Art d'immobilisme', gelijk Lemonnier het noemde, zooveel men wil! Maar kunst ook van meer dan gewoon gehalte! 'Art volontaire', zooals een ander schreef! Maar dan ook als zoodanig het logisch en noodzakelijk uitvloeisel van een krachtige, sterk willende en flink kunnende mannelijkheid.

Cesar de Cock (1823-1904) mag beschouwd worden als een van de pad-bereiders van het moderne Vlaamsche landschap. Ongemeene frischheid van indruk en tevens van koloriet zijn in 't oog vallende hoedanigheden van zijn werk.

Bij Edm. de Schampheleer (1824-1899), hoe begaafd ook, treffen wij een veeleer tegenovergesteld streven. Eerlijk werker, zeer oprecht jegens zichzelf, liet hij wel verdienstelijke schilderijen na, doch zonder in dezelve kiemen van nieuwe mogelijkheden te leggen, zonder er een vooruitstrevende richting aan te geven. In de evolutie, die ik hier poog te schetsen, blijft zijn invloed zoo goed als nul. Alleen zijn voornaamste leerlinge, Euphrosina Beernaert (1831-1901), onderging dien invloed.

Eigenlijk vangt eerst rond 1865-1870 de beslissende ommekeer aan. Een schaar jonge mannen treedt op den voorgrond, die, allen op één na geboren tusschen 1830 en 1840, in een tweevoudig opzicht onze landschapschildering zullen revolutionneeren. Verscheidene hunner ondergingen in hun aanvangsjaren, recht- of onrechtstreeks, den weldoenden invloed van de school van Barbizon, de eene door de studie van oorspronkelijke werken van meesters als Rousseau, Dupré, Daubigny, de andere door bemiddeling van een paar oudere artiesten, die zelf reeds heel wat aan deze Franschen te danken hadden: Huberti (1818-1880) en vooral de Knyff.

Het zal de onverwelkbare glorie blijven van dit geslacht van 1830-1840, dat zij voor goed afbraken met de romantisch-sentimenteele opvatting en er zich uit al hun vermogen op toelegden, in hun schilderijen geen andere ontroeringen uit te drukken, dan die, welke het geziene, in de werkelijkheid en op een duidelijk waargenomen tijdsoogenblik geziene hoekje natuur in hun ziel had opgewekt. Als om dit beter te kunnen, verzaakten zij tevens voor goed aan de in andere, met het onze door spel van lijnen, door

licht en kleur, door flora en fauna zelfs verschillende landen gezochte ‘onderwerpen’ en bepaalden er zich toe de schoonheden van dit of dat gewest van het geboorteland te ‘ontdekken’ en ‘weer te geven’. Tevens waagden zij het, hun ezels te gaan opslaan in de volle natuur, in het vrije en rijke licht van den buiten, en in hun schetsen, - meest allen begonnen zij nog met eerst een schets te borstelen - de wedergave van de inwerking van licht en lucht beide doelbewust en krachtig na te streven.

Naar de orde van hun geboorte waren de oudsten de Brusselaar Jozef Coosemans (1828-1904) en de Dendermondenaar Jaak Rosseels (1828-1912); dan de Brusselaar Louis Dubois (1830-1880), door ons reeds hooger besproken; verder de Antwerpenaar Floris Crabeels (1835-1896); de Klein-Brabander Izidoor Meyers (1836-1917); de Doornikenaar Hippolyte Boulenger (1837-1874); de in den Haag geboren Louis Artan (1837-1890); de beide Antwerpenaars Egidius Leemans (1839-1883) en Adriaan Jozef Heymans (geb. 1839), en de Brusselaar Théodore Baron (1840-1899).

Boulenger ‘ontdekt’ in de onmiddellijke omgeving van de hoofdstad Tervuren, zijn weelderige waranden, zijn vijvers, zijn waterloopen. Hij wordt de stichter der Tervurensche school, waarvan een der voornaamste leerlingen, de wat laat geroepene en bijna tien jaar oudere Coosemans, eerlang gevolgd door den in 1839 geboren Brusselaar Alfons Asselberghs, zich zal gaan vestigen in de schilderachtige, toen nog half wilde Limburgsche heide, om er te worden het hoofd van de Genksche school. Rosseels, Crabeels, Heymans, en met hen, een tijd lang, Baron, huren of bouwen zich een huisje met werkplaats in een bizonder mooie streek der Antwerpsche Kempen, te Wechel-ter-Zande. Deze vier, bij welke Meyers zich later gaat aansluiten, zonder daarom echter zijn geboortestreek te verruilen voor de Kempen, worden geheeten: de mannen van ‘de grijze school’.

Na tachtig wordt hun ontdekkingswerk voort gezet door Theodoor Verstraete, die Brasschaat, Claus, die de Leie, Courtens, Hens, Baseleer, die de Beneden-Schelde, Frédéric, die de Namensche Ardennen, Valerius de Saedeleer, die de omstreken van Ronse, en Edmond Verstraeten, die het prachtige en weelderige Land van Waas, of ten minste het heerlijkste deel ervan, de dichterlijke Durmevallei, voor de kunst veroveren.

Welke van de beide groepen, de Tervurensche of die der ‘Grijsschilders’,’ trad het eerst in het strijdperk, om de landschapschildering te bevrijden en te verjongen?

Ik denk, dat aan de eerstgenoemde de voorrang moet worden toegekend en acht het dan ook eenvoudig billijk, hier het eerst van Boulenger en Artan een woord te zeggen.

Beiden waren, evenals de hier alleen nog terloops te vermelden Dubois, overtuigde impressionisten, de eerste in onze gewesten, en ondergingen alle drie, en niet alleen in het zuiver uitwendig opzicht van de tekniek, den invloed van Courbeten van Rousseau.

Artans zeestukken, zonder de minste schoolsche bekommernis gepenseeld, zijn werken ‘de bonne foi’, zóó gezien, zóó geschilderd, en meer dan ééns wonderbaar subjektief, door de, in de verbazende hartstochtelijkheid van de vizie, toch meestal verrassend ware weergeving van de eindelooze bewegingen van den zouten plas, dien hij met een doorzichtigheid en een vochtigheid en daarenboven een uitvoeringsfuria wist te schilderen, waarbij de al te verzorgde en tamme salonzeetjes van Clays maar tooneelschermen zijn. Artan is de eerste werkelijk groote Vlaamsche zeeschilder.

Boulenger, in wiens eerste werken de invloed van zekere groote Franschen wel het meest uitkomt, is de groote baanbreker van het impressionnistisch realisme hier te lande. In of zeker rond 1863 was het, dat hij zijn eerste proeven tentoonstelde; zij wekten de verontwaardiging van de ouderen, het enthoeziasme van de jongeren, en - in ééns - verkreeg de naam Boulenger de beteekenis van een geheel programma.

De natuur weergeven zooals zij zich aan ons vertoont, om haar zelfs wil alleen en om de gewaarwordingen, die zij opwekt, zonder er iets aan te willen verbeteren of veranderen, zonder ze zelfs voorafgaandelijk te stoffeeren met menschen of vee, of althans, als men dit doet, zonder aan de figuren meer waarde te hechten dan aan hut of keet of berg of boom of lucht of water; ja, zonder ze zelfs met opzet te bekijken van zulk een stand en onder zulk een gezichtshoek, dat zij door zeker spel van lijnen ‘stijl’ verkrijgt; dat was voortaan het wit, dat Boulenger, en met hem al de besten onder de jongeren, vóór oogen zouden houden.

Toch dacht men daarom nog geenszins aan een slaafsche, fotografische weergave, maar wel aan een ‘vertolking’, een perso-neele, van de wezenlijkheid.

Al kan ik nu niet zeggen, dat deze nieuwe theorie als zoodanig in alle opzichten bevredigt, toch had zij, in de praktijk, groote en gelukkige gevolgen.

Eerst nu was het uit, voor goed uit, niet alleen met de sentimenteele en romantieke konventie, met het verplichtend invlechten van een anekdoot, hoe onnoozel ook, maar ook en vooral met het noodlottig overwicht van bijzaken over het geheel, met het nastreven van détailschoonheid ten koste van een grooter harmonieuze eenheid.

Boulenger was niet alleen de standaarddrager, maar ook de martelaar van het nieuwere landschap. Zijn tijdgenooten lieten hem, - het woord is volstrekt niet overdreven, - letterlijk 'verhongeren'. Jaren lang leefde hij, bijna als een vagebond, als een 'outlaw', in de Tervurensche bosschen, gekleed met een of ander aflatertje van een vriend, zich hoofdzakelijk voedend met brood en melk, die hij zelf niet eens betalen kon....

Na zijn dood betaalden vrienden aan een bakker ongeveer 900 fr. voor brood en melk!

En in die jaren bracht hij zijn schoonste werken voort: zijn 'Alléé des Charmes'[1)], zijn 'Gezicht op Hastières', twintig andere.

Maakt hij, als koloriest, wellicht nog misbruik van donkere tonen, de eerste van allen misschien verving hij de oude keurbehandeling met enkele, effen tonen, door met het fijnste gevoel gevonden 'samengestelde', die hem in staat stelden aan de dingen meer uitsprong en aan de atmosfeer meer tastbaarheid te verleenen. Meer dan wie ook, in die jaren, wist hij rekening te houden met de luchtperspektief en de inwerking van het licht.

Eindelijk stikt men niet meer vóór en in het geschilderd landschap; men kan er in ademen, er bijna adem uit halen.... De betere dingen van Boulenger maken alle een indruk van geleefdheid. Vóór hen vergeet men, dat zij niets meer zijn dan wat verf op een doek.

Onafscheidelijk van Hippolyte Boulenger zijn Jozef-Theodoor Coosemans, Alfons Asselberghs (1839-1917), Julius Montigny (1847-1899), want ook deze laatste, overigens minder op den voorgrond tredende kunstenaar behoorde tot de Tervurensche school.

1) 'De Witte Beukenlaan', Brusselsch Muzeum.

Coosemans, die in zijn allereerste jaren, in de werken van Fourmois de grondslagen had gezocht en gevonden van zijn tot het laatste zijns levens toe zoo stevige tekniek, doch zijn vizie onder den invloed van den ongeëvenaarden Boulenger niet luttel vernieuwde en verjongde, wist zich al vroeg te verheffen tot een zelfstandigheid en oorspronkelijkheid van uitdrukking, welke hem boven vele van zijn tijdgenooten en zeker boven alle andere latere vertegenwoordigers van de Tervurensche school doet verkiezen. De bosschen en vijvers van de schoone, welige Woluwestreek; de moeren en heidelanden van Genk in den tijd, toen men daar nog niet villegiatureerde; de wouden van Barbizon zelf, wist hij met groot talent in passende lokale kleur en eigen karakter van lijnen weer te geven.

Tot zijn beste dingen behooren ‘Winter in de Kempen’, 1879, Muzeum te Antwerpen, ‘Kempensche Sparrenbosschen’, 1880, Muzeum te Brussel, een ‘Junimorgen’, getoond in 't Salon van 1891, ‘Het Groote Moer te Genk’, gezien in de tentoonstelling van St. Truiden, 1904, en ‘Turfputten te Slagmolen’, nu ook in 't Muzeum te Brussel.

Binjé (1835-1900) is wel eenigszins verwant met Coosemans, al spreekt bij hem veel meer uitsluitend de aanbidder van hevige kleur dan de man van gevoel. Zijn voornaamste kunstgenot schijnt bestaan te hebben in het in volkomen harmonie tegenover elkaar stellen van ongemeen sterk sprekende tonen.

Een tijdgenoot van deze schilders, doch zooveel ik weet geen adept van de Tervurensche of Genksche school, is de zeer weinig bekende, ja miskende Emiel Hendrik Keymeulen, van wiens levensomstandigheden ik alleen te weten kwam, dat hij van 1870 lot 1882 te Laken-Brussel verbleef, deel nam aan de ‘Driejaartijkschen’ van 1872, '73, '74, '76, '81, '82, een eerepenning verwierf te Philadelphia in 1876 en een van zijn schilderijen aangekocht zag voor de muzea van Luik en van Rouen. Dat Keymeulen bij beurten werkte in de Ardennen, op de Vlaamsche zeekust en in Frankrijk (Calvados, Sologne, Pyrénées) blijkt uit de onderschriften van de door hem tentoongestelde landschappen. Den invloed der meesters van Barbizon, bizonder van Rousseau's, ook wel eens van Diaz' landschapjes, verraden zeer zeker het half dozijn van zijn stukken, die ik heb leeren kennen, niet het minst een heel mooi stuk, dat oorspronkelijk wel ‘Eenzaam-

heid' zal geheeten hebben en dat het jaartal 1874 vertoont[1].

Zijn vizie is tegelijk realistisch en dichterlijk; zijn opvatting zou ik liefst bestempelen als lyrisch. Wat hij bovenal 't andere wil uitspreken, is de van de natuur ontvangen indruk, neen, de ontroering. Hij vermeit zich bij voorkeur in eenzame, wilde, eenigszins romantische oorden, vooral in die oogenblikken van aangrijpende, bijna tragische ingetogenheid, welke het uitbarsten van een onweder voorafgaan, en stoffeert die een enkele maal met haast Lilliputtische figuurtjes van menschen en dieren.... Zijn uitvoering is even raak als stout; de reeds onder den aanrukkenden wind buigende boomen, het alvast bruischende bosch, vooral de dreigende wolkendriften borstelt hij in vollen, vloeibaren verfdeeg met vranke, rake, hartstochtelijke toetsen in ongemeen warme en doorschijnende tonen. Met Binjé is hij verwant naar de uitvoering alleen, niet naar opvatting en gevoel. Juist datgene, wat bij dezen ontbreekt, spreekt bij hem het luidst: de ziel.

Intusschen, al mogen de Brusselaars de Antwerpenaars een vijftal jaren zijn vóór geweest, de invloed van de 'Grijsschilders' strekte veel dieper en deed zich ook in breeder kringen gevoelen.

Bij Rosseels, Crabeels, Baron en vooral Heymans, - en ook in zekere mate bij hun in fiere afzondering alleengebleven geestverwant Leemans, bijgenaamd 'de Dikke', wil ik dan ook wat langer vertoeven.

Zij toch waren, naar ik meen, de eersten, en zeker waren zij het te Antwerpen, die zich van alle werkplaats- en schooloverleveringen van onze vroegere schilders bevrijdden. Het hun door Leys en Fourmois gegeven voorbeeld verkeerd begrijpende of ten minste zijn streven overdrijvende, waren, ook nu nog na Turner, Constable, Corot, Dupré, Rousseau, Millet, al te vele onzer schilders van de groote Hollandsche en Vlaamsche meesters gaan afkijken, niet hun streven, om eerlijk, oprecht te vertolken, wat zij gezien hadden, maar wel den door den tijd teweeggebrachten 'toon' van hun koloriet.

Zij offerden noodzakelijk aan 'Schablone' en konventie. Hun kunst moest dus ontaarden in slenter. Zij kon niet langer inspiratie zijn. Niet uit eigen oogen zagen zij, maar door brilleglazen, bij

1) Het maakt sedert 1916 deel van schrijvers eigen verzameling.

voorbaat en met opzet bestreken met den verleidelijk schitterenden patienetoon van geliefkoosde historische modellen.

Omdat de woud- en veldgezichten, de berghellingen en watervallen van zekere groote meesters, heden, nu wij ze in openbare en private verzamelingen bewonderen, evenals de kleine binnenhuizen en genre-schetsen van populaire meesters als Craesbeek, Ostade, Brouwer, zulk een pracht van diepe, donkere, warme tonen, donker en diep onder en tusschen de takken, donker en diep zelfs in die stille of bewogen lucht, ten toon spreiden, dáárom moest de grondtoon van hun eigen voortbrengselen het bij het eerste gezicht inderdaad aangename en treffende, maar op den duur onuitstaanbare bruin en zwart zijn, waardoor zij in de laaste veertig jaren aan den spot van de Westeuropeesche kritiek werden prijsgegeven.

Alsof het ook maar aanging te beweren, dat die veel bewonderde meesterstukken onzer muzea er den dag van hun voltooiing juist zoo uitzagen als nu, dat wij ze na honderden van jaren, dank aan de onvermijdelijke ontbinding van de kleuren en de inwerking van droge en vochte lucht, mist, rook, stof, vernis, en allerlei retukeering en herstelling nog bovendien, met dien spiegelglans bedekt zien, die voorloopig hun handelswaarde misschien wel verhoogt, maar zeker niet hun esthetische schoonheid, en die overigens nooit of nimmer in de bedoeling van de schilders zelf gelegen heeft.

Dit werd misschien minder door Turner en zijn volgelingen, maar ten volle door de groote moderne Franschen, die ik hooger aanhaalde, begrepen. Niet de patiene, ongewild produkt, mij ontsnapte bijna, ongezochte roest van den tijd; niet het gemakkelijk aan te leeren recept, om zulke hemeltjes, zulke watertjes, zulke boschjes te schilderen; maar het oprechte en tevens breede ‘zien’ van de Natuur; de eenvoudige, liefderijke en nauwgezette behandeling; in een woord: de ziel zelf van hun hooge, edele kunst, dát is het, wat deze Franschen aan Hobbema, Ruisdael, van Goyen gevraagd en van hen ook onmiskenbaar overgenomen hebben.

Zij, de Franschen, in plaats van Ruisdael óf Hobbema óf van Goyen te willen overtreffen in hun eigen trant en manier, hebben hun, jammer genoeg, onvoltooid gebleven volmakingsarbeid weer ter hand genomen juist dáár, waar zij dien hadden gestaakt, en dien dan verder voortgezet met al de hulpmiddelen, die hun eigen tijd hun ter beschikking stelde.

Uitslag van hun poging: een bezielde en levende, bezielende en levengevende kunst. Uitslag van het slaafsche nahinken van zoovele van de onzen - slentergang en stilstand jaren lang.

Met dezen slenter afbreken, dat was het, wat Rosseels, Crabeels en Heymans beoogden, wat, zonder het wellicht zelfbewust te willen, Leemans deed.

In een tijd, dat nog nauw zeer enkele onzer kunstenaars, de Knyff, Baron en eenigszins Huberti, met de inwerking van het licht op de voorwerpen en met de luchtperspektief afrekenden; te midden van lieden, kunstenaars en liefhebbers, die alles in bruin en sepia zagen en verlangden te zien, - niet alleen de schaduwen, maar zelfs, - ik vermeld b.v. de landschappen van den Antwerpenaar Jef van Luppen en evenzeer van Maria Collart, - het groen van de boomen en de wolken van het zwerk; - in zulk een tijd en in zulke omgeving hadden Rosseels, Crabeels, Heymans, Leemans den moed, aan allen invloed van ouden en modernen, grooten en kleinen, weerstand te bieden, en eenvoudig te schilderen gelijk zij voelden en gelijk zij zagen!

Met opzet leg ik eenigen nadruk op dat voelen, om de eenvoudige reden, dat deze schilders minstens evenzeer te beteekenen hebben door de oprechtheid van hun aandoeningen als door hun tekniek. Zij zijn geen impressionisten, zooals ik het versta, - dus geen in den aard van den lateren Willem Vogels en van Ensor, om er slechts twee te noemen; doch hoeveel zij dan ook ‘aan ons oog’ te waardeeren geven, nog meer spreken zij ‘tot ons gemoed’. De eenvoudige, ware, doch levende Natuur, die zij na lang zoeken terugvonden, en waaraan zij zich met hart en ziel wijdden, omvat niet alleen de rijke, frissche beemden en vlasvelden van Vlaanderen, de kale, woeste duinen van onze Noordzee, maar ook en zelfs bij voorkeur de nederige, in stille, bescheiden kleuren gehulde Kempen. Het liefst schilderen zij lucht en heide. En hun heide leeft in het licht en hun hemel is niet dekoratief, trekt niet op een opgehangen theaterhemel. Hij is werkelijk vol leven en beweging.

Het verdient overigens te worden opgemerkt, dat - in tegenstelling tot zeer vele omwentelingen van de laatste jaren, - het zoogenaamd, juister, het verkeerd aldus genoemde ‘grijsscliilderen’ bij de bedoelden geenszins het gevolg was van een stelsel a priori, maar van een getrouw en langdurig verkeer in de natuur zelf. Heb ik het goed voor, dan bleven deze mannen, evengoed als

hun voorgangers, werken naar schetsen, vlug en handig geborsteld onder de levendige, nog werkzame impressie van een voorbijgaand natuurverschijnsel; zij voltooiden echter hun schilderij zonder zich langer gebonden te achten aan de toen vrij algemeen in eer gehouden traditie van het historisch atelier-licht; zij legden er zich met de borst op toe, om de heldere frischheid van het in den buiten aanschouwde zoo dicht mogelijk te benaderen. Zij waren al lang geen beginnelingen meer, toen zij deze schrede waagden: ten minste een tweetal, Rosseels zelf en Heymans, hadden zich toen reeds, als talent volle 'vlekschilders' of 'tachisten' doen kennen. Aan deze omstandigheid schrijf ik het toe, dat, ook na de bewuste wijziging, hun werk het kenmerk bleef vertoonen van rijpheid en voldragenheid.

Had de goede Egidius Leemans het geluk gehad óf in een anderen tijd óf, zoo dan toch in de jaren 1855-1885, dan ten minste in een ander land te mogen werken, voorzeker hadden bijval en fortuin hem toegelachen en ware hij niet ontmoedigd en bijna in armoe overleden. Slechts één muzeum van België, het Antwerpsche, bezit werk van zijn hand; verder worden in bizondere verzamelingen van deze stad wellicht nog een goede twintig zee-, stroom- en stadsgezichten van hem bewaard.

Uitgevoerd in een vette, malsche spijs, met een fijn, zilverachtig grijs tot grondtoon, ademen al zijn schilderijen, vele maanlichteffekten zijn er onder, - die geheimzinnige poëzie, welke de kunstenaar alleen in een liefdevolle beschouwing van de Natuur putten kan. Het is mijn volstrekte overtuiging, dat het volstaan zou, al wat van zijn werk is overgebleven, heden openbaar ten toon te stellen in een zelfde zaal, om te doen uitschijnen, welk een gunstige invloed van dezen stillen nederigen man is uitgegaan, o.a. naar Door Verstraete en Frans Hens.

Wat nu meer in het bizonder Jaak Rosseels kenmerkt, dat is, benevens een opvallend goede smaak, een fijn dichterlijk gevoel, en vooral een ongeëvenaarde eerlijkheid. Hij was nooit een hemelbestormer, een 'Kraftgenie'; hij vermeide zich niet in het weergeven van door grootschheid of verschrikking op den mensch inwerkende natuurtooneelen; hij had volstrekt geen aanleg, om te pronken met zijn meesterschap over de ambachtelijke middelen van zijn kunst en ware liever nog een moeilijkheid uit den weg gegaan dan ze opzettelijk op te zoeken of te verwekken, ten

einde toch maar te kunnen bewijzen, hoe handig hij ze wist te overwinnen. Wat hem boeide was de Natuur in oogenblikken van kalmte, van rust, van idyllisch liefelijken of zachtgestemden weemoed; de maagdelijkheid van de Lente en de frissche koelte van den morgen; de zachte tonen van den looverval en de teere geheimzinnigheid van den avondschemer; vooral de stemmige kleur van de overgangsmaanden, van Maart en April, van November en December; ziedaar wat hem het meest aantrok, wat hij schilderde met een oprechtheid van gevoel en van behandeling beide, waarvoor wel niemand ongevoelig kan blijven.

Was het ook niet, omdat hem al deze tooneelen zoo dierbaar waren, dat hij zulk een trouw vriend was van onze Kempensche heide, waarin hij overigens, op den uithoek van een der meest afgelegen dorpjes, het eenzame, nederige Wechel-ter-Zande, sedert jaren al zijn Lenten en Zomers doorbracht?

Rosseels voelde er geen behoefte aan, als zoovele van zijn landgenoot en, zijn vizies vergroot of althans zoo groot mogelijk op doek te brengen. Slechts een enkelen keer gaan zijn schilderijen de verhouding te boven van een gewoon Hollandsch landschap. Hij wist immers wel, dat de schiftingsarbeid, welke er volstrekt noodig is, om een onderwerp zóó voldoende saam te dringen en te koncentreeren, dat het geheel in het kleine kader van een schilderij past, het werk zelf kracht en intensiteit moet bijzetten.

Àdriaan Jozef Heymans, die gelukkig nog leeft en op zijn tachtigste jaar nog arbeidt, schijnt drie voorname perioden te hebben doorgemaakt.

Als zoovelen, ja, als allen in België, uitgegaan van de oude Nederlandsch-historische overlevering, poogde hij, die zijn leven lang naar vrijheid en zelfstandigheid zou streven, zich al vroeg los te worstelen van den invloed van te vaak geziene, te liefdevol bewonderde kunstwerken. Zijn loopbaan was één vastberaden, ofschoon voorzichtig naderen tot de Natuur, stap vóór stap, nooit met sprongen, somtijds zelfs met korte tusschenpoozen van rust en bezinning.

En zoowel in zijn eerste manier, toen hij, als Boulenger en ook nog heden de beste Schotten en Engelschen, met ‘vlekken’ schilderde (tachisme), als in zijn tweede, toen hij den vroegeren gloed van zijn kleuren met meer en meer wit bluschte, heeft hij werken voltooid, die, vandaag ten minste, herkend worden - en

door de besten - als even voortreffelijk van opvatting als van uitvoering. Uit den eersten tijd wil ik er slechts twee noemen: 'Palingvisschers bij Nacht op de toegevroren Antwerpsche Vesten' en 'Jagers bij Nacht op Weg naar een Bosch', twee ware meesterstukken, uitgevoerd in slechts twee tonen, grijsbruin en wit, en uit de tweede eenige watergezichten, grootendeels in Noord-Nederland geschilderd.

Heymans was dan ook al een heel eind op weg ad astra, wanneer in 1880 enkele jongeren het 'pointillisme' of stippelschilderen van Seurat en Signac naar hier begonnen over te planten. En toen had hij den moed, den naar mijn overtuiging zeldzamen, maaredelen moed, zich bloot te stellen aan het dreigend gevaar...., zijn beste klanten te verliezen[1)], om door die nieuwe werkwijze tot de van eerst af gedroomde en verlangde uitkomsten te geraken. Natuurlijk was er bij Heymans geen enkel oogenblik sprake van, zich tot een van de vele, al te vele Zuidnederlandsche naapers van de genoemde Fransche vernieuwers te verootmoedigen. Ik zou zelfs niet durven zeggen, dat hij er wel ooit in werkelijkheid toe gekomen is, de stippelmethode toe te passen op dezelfde wijze als Signac en Seurat dit gedaan hebben. Hij heeft het b.v. niet of zeer zelden noodzakelijk geacht, al de partijen van eenzelfde werk in kleurstippeltjes uit te voeren, zonder zich nog ooit te veroorloven, een vollen of halven toon op zijn doek over te brengen. Hij heeft de methode toegepast, waar zij hem praktisch tot een meer bevredigend rezultaat scheen te zullen leiden, en een geheele verzameling schilderijen, tusschen ± 1885 en 1900 ontstaan, bewijzen, dat hij gelijk heeft gehad.

Indien de nieuwe werkwijze, het stippelschilderen, ergens met goed gevolg is aangewend, om, - met behoud van het kleurenmooi, wel te verstaan, - al de reine kracht en de helderheid van het licht uit te drukken, dan is dit in Vlaanderen geschied. Waar ik, buiten Vlaanderen, een artiest zou aantreffen, die b.v. met verbazender juistheid de oneindig fijne schakeeringen van de vroegste morgen- en avondschemeringen heeft weergegeven dan onze Heymans, verklaar ik niet te weten. In tal van zijn werken heeft hij er zich op toegelegd, al het subtiele, teere, geheimzinnige, bijna religieuze van zulk een moment samen te vatten. In twee

1) Hij had er voortreffelijke. Daaronder zulke, die meer dan 30 stukken van hem alleen bezaten....

niet groote schilderijen toont hij ons een eenzame hoeve - tweemaal dezelfde hoeve onder denzelfden gezichtshoek bekeken, - ééns op het oogenblik dat het eerste, zwakke geschemel, voorbode slechts van het licht-dat-komt, met den nevel kampt, - en ééns op het oogenblik, dat het licht de overhand behaalt en de voorwerpen in heldere, glimmende witheid doet verschijnen. Nu is de bandhond uit zijn hok getreden, en stil, als van verbazing, staat hij uit te kijken over de aldoor klaarder wordende hei.

In een ander stuk, ook niet heel groot, is het bijna dag. Een enkele persoon is op de hoeve reeds aan de taak, de boever, die naast de pomp zijn zeis zit te ‘haren’. Helder wit, stralend wit valt het licht op hem en op den muur van het gebouw; hooger op echter, op geveltop en dakvorst, speelt heel zacht, heel even, het eerste bleekroze goud van de nog heel lage zon.

Naast den werkman, vlak in het licht, slaat de hoevewekker, de haan, zijn vleugels uit en kraait....

Blijkbaar als weinigen verzot op fijne overgangen, schildert Heymans ook met voorliefde wintertafereelen. Zooals hij, doen het niet velen. In een ‘Winter’ laat hij, op een ziekelijk blauwen hemel, de sneeuwvlokken neervallen, begoochelend waar en juist, over een schamel heilandje en de kudde, die er heel gedwee op graast. In ‘Terug naar Stal’, een van zijn grootere stukken, geeft hij een vizie van huiveringbrengenden vorst. Uit dit schilderij slaat, als het ware, de kilte van een vriesdag een mensch in 't gelaat. De eigenaardige atmosfeer van onze wintermaanden is hier meesterlijk weergegeven. Alles is overigens in dit prachtige werk te prijzen. De herder en zijn schapen leven vol uitsprong op uit het doek; elk deel van huis en stal, deur, muur, dak, en wat er verder nog te zien valt, staat onverbeterlijk op zijn plaats in 't licht en de lucht. Nog schooner is wellicht ‘Dooiweer’, dat ik in een van zijn tentoonstellingen opmerkte. De vlosheid, de mollige vlosheid van het sneeuwdons; de moren tonen van het water in de plassen; de uiterst fijne parelmoerkleur van de lucht tusschen de oude boomen, - één heerlijkheid is het, die men niet moe zou worden te bewonderen.

Onder de schilderijen van Heymans' laatste periode verdient opgemerkt te worden een zeer groot, ‘Een Stad in de Ardennen bij Nacht’. Op den voorgrond struikgewas en boomen, die hun takkengewirwar ver en in alle richtingen over de doekoppervlakte

uitsteken; op den achtergrond, hier en daar, in de doffe, donkere, onduidelijke huizenmassa's een vaag door de vensters stralende klaarte. Van heel vlak bij doet het niets, gaar niets! Treed even achteruit; zie nu! Het wordt een tot begoochelens toe verrassende vertolking van de natuur. Wat hier vooral treft is nogmaals dat volzijn, dat volzitten met lucht en licht van het geheele werk. Maar ook vol poëzie zit het. Het herinnert aan zekere bij uitstek poëtisch gevoelde natuur-interpretaties van den uitmuntenden Worpswedeschen etser Heinrich Vogeler.

Wellicht is het meesterstuk van Heymans het, minder door zijn ongewone afmetingen dan door zijn buitengewone innerlijke hoedanigheden, bizonder gewichtig schilderij, 'Zonsopgang', uit de verzameling van wijlen Wouters-Dustin, Brussel.

Dat ik met déze schepping zoo zeer oploop, ligt veel minder aan de omstandigheid, dat, evenals de mooie 'Lente' in het Brusselsch Muzeum, evenals 'De Boschdelling te Bertogne' in het Antwerpsch Muzeum, evenals zoo menig ander werk van Heymans, dit gewrocht is, geen bloot afschrift van geziene dingen, geen fotografische, nog zoo nauwgezette wedergave, maar een werkelijk samengesteld, om-, door- en uitgewerkt stuk, een lyrische vertolking van een krachtig opgevangen indruk.

Het is mij volkomen onverschillig, dat eenigen van dit of van deze schilderijen misschien zullen zeggen, wat Vincent van Goch over zichzelf aan Emile Bernard schreef:

'Je ne dis pas que je ne tourne pas le dos à la nature pour 'transformer une étude en tableau - en arrangeant la couleur, en agrandissant', indien men mij dan maar het recht geeft, hieraan, naar aanleiding van Heymans toe te voegen: 'mais j'ai tant peur de m'écarter du possible et du juste en tant que et quant a la forme'.

Zooals 'Boschdelling' en 'Lente' gelijken op een muzikale symfonie, een symfonie, waarin het licht zelf zou zingen, het licht en de rijke schakeeringen van den hemel, de wolken en het water, de boomen, de bladeren en het gras, zoo, - zou ik het wagen, het te zeggen? - zoo doet 'Zonsopgang' mij - och! niet om kleur of manier, maar om de grootsche opvatting en den imponeerenden stijl, denken aan Turner, Gellée en Rubens.

Een wijde waterplas met, in het midden, op het achterplan, een waaier van boomen, en daarachter stijgt, goddelijke levenbrenger

en levenwekker, de zon omhoog, schermende wijd en zijd door het ruim met haar stralenzwaarden, rijk en mild beglanzend het vee, dat, zich spiegelend in het stille water, langzaam door het moerland trekt[1].

Met Floris Crabeels, wiens talent en beteekenis ik elders waardeerde[2], en dien ik, om deze reden, hier niet opnieuw wil bespreken, is van nabij verwant een kunstenaar, die, zonder tot de voormannen te behooren, toch slechts door enkelen naar waarde geschat wordt: Izidoor Meyers.

Een van de allereersten, die, op het spoor van Heymans, Rosseels, Crabeels, stout genoeg zeker voor dien tijd en dat midden: - het met de donkerbruine stroop der driemaal heilige traditie over- en overstroomde Antwerpen, - arbeiden durfden naar en te midden van de Natuur, pogende, wel bewust overigens van wat zij deden, in hun arbeid over te brengen de frischheid, de jeugdige kracht en de helderheid van de onder den blooten hemel wijd strekkende heiden en weiden, was Izidoor Meyers. Deze schildert bij voorkeur den buiten, zooals hij zich in den stillen geheimzinnigen, nog in sluiers gehulden vroegen morgen, langzaam loswikkelt uit de nevelen des nachts, of ook zooals hij, op een klaren, zonnigen middag zich welgevallig en wellustig blakert in het alles omvattend zonlicht.

Die voorliefde voor neveleffekten aan de een-, voor zonindrukken aan de andere zijde, is een in 't oog vallend kenmerk van Meyers' kunst. Aan nevel en zon dankt hij zijn schoonste inspiraties.

Niet echter à la mode der romantieken! Gemakkelijke, op effekt berekende tegenstellingen van mist en zon, damp en licht in hetzelfde werk, moet men bij hem niet zoeken. Aan waanwijs filozofeeren deed deze eenvoudige, kerngezonde, meer door de zinnen dan door het intellekt levende, genietende en scheppende volksjongen niet mee. Hij gaf zich naïef weg zooals hij was; volkomen vrij van de allergeringste poze, wars van alle gezochtheid en aanstellerigheid; goedvlaamsch en goedrond, nu eens meer, dan eens minder gelukkig in het weergeven van het geziene en gesmaakte, altijd oprecht, altijd zich zelf.

En treffend is het, hoe de indruk, welken zijn schilderijen op

1) Zie een opstel over Heymans in mijn 'Koppen en Busten', Lamertin, Brussel.
2) In 'Koppen en Busten', Lamertin, Brussel.

ons te weeg brengen, getrouw met die eenvoudige, steeds reine zinnelijkheid overeenkomt. De impressie, welke wij van die in nevel gehulde beken en rivieren of van die in zongloed zich koesterende weiden of bosschen meenemen, is zuiver zinnelijk op haar beurt. Typisch, als 't ware op de huid, niet intellektueel, niet daarbinnen in het hersenweefsel, niet eens zedelijk, in het gemoed, doet zij zich gevoelen. Zijn beste mistjes doen meer bibberen dan droomen; men krijgt er kou van, maar niet het ‘spleen’.

Onuitwischbaar bleef mij, na zoovele jaren, de herinnering bij aan een ‘Morgen’, welken Meyers tusschen 1882-1885 te Antwerpen tentoonstelde. Niet alleen een klein meesterwerk was 't, het was meer: 't was Meyers hoogste koningschot.

In den vroegsten vroegmorgen een visscher, vermakend zijn op twee staken drogende netten. Dikke nevelwalmen hullen den geheelen meersch in een vooraan nog doorschijnend, meer naar achter ondoordringbaar wordend waas. Als effekt eenig, onovertroffen! Wie 't zag, droeg den indruk mee van een tochtje in een kille-natte weide op een Oktobermorgen! Huiveren deed men en klappertanden!

Laten wij, om den tijd niet al te zeer vooruit te loopen, nu eerst terugkeeren tot de dierenschildering, zooals deze zich sedert Verboeckhoven en Robbe ontwikkeld heeft.

Niet alleen naar tijdsorde, - hij zag toch het licht in 1819, - evenzeer als ‘primus inter pares’ dient alsdan aan de beurt te komen, deze door en door Vlaamsch-ziende, Vlaamsch-voelende en Vlaamsch schilderende meester, een meester van allereerste gehalte, Jozef Stevens, de oudere in 1892 overleden broeder van Alfred.

Was Jozef Stevens een Engelschman of een Franschman geweest, hij zou den roem van een Landseer, een Troyon of een Courbet overtroffen hebben. Opgegroeid in vollen romantieken tijd, wist hij, wars van alle sentimentaliteit, ofschoon niet van een ietsje socialistische tendenz, de dieren te zien, niet als allegorieën van zijn medemenschen zooals Verlat ze zoo dikwijls zag, maar eenvoudig als dieren, die voelen, lijden, strijden, zij ook!

Hoe diepgaand had hij hun wezen doorvorscht, hoe voortreffelijk kende hij hen. Zoo als hij, als geen tweede, zag en vatte hun gedaante, gebaren, doeningen, zoo begreep en doorvoelde hij hun

aard, hun ziel. Niemands leerling, doch als koloriest venvant met zijn bijna ouderdomsgenoot Charles de Groux, schilderde hij er vroom en vrank op los, in volle krachtige verf, vergoedend ruim aan waarheid en gezondheid, wat haar aan doorschijnend- en fijnheid mocht ontbreken.

Zijn ‘Morgen te Brussel’, 1848, ‘Op de Hondenmarkt te Parijs’, 1857, vertoonen, op tien jaar afstands, dezelfde in- en uitwendige hoedanigheden. Beide zijn meesterwerken, aangrijpend in gelijke maat door de gezonde weergave en de wel volmaakte maar nooit op luidruchtig en oppervlakkig brio uiteenloopende tekniek.

Eenige van Stevens' werken naderen, meer door hun groot alluur dan door de verhoudingen, tot het epische! Zoo zijn prachtig ‘Métier de Chien’ (‘Goed voor een Hond, zoo'n Stiel!’) in het Muzeum te Rouen, en zijn aangrijpend ‘Na den Arbeid’ (Brusselsch Muzeum).

Zooals zijn meer dan hij gevierde broeder het hem eens zeide, was Jozef Stevens ontegenzeggelijk een zeer reprezentatieve loot van den kloeken stam, waar Fyt, Snyders, Paul de Vos aan ontsproten drie eeuwen her.

Niet tot het geslacht van Jozef Stevens, maar tot dat van Heymans en Verheyden behoort de man, die, even groot als landschap- en als dierschilder, waarschijnlijk de grootste ‘animalier’ is, die onze kunst van Snijders en Fyt af tot heden heeft opgeleverd, namelijk de in 1838 geboren, in 1895 overleden Alfred Verwee. Weliswaar is nu en dan iets op zijn teekening af te dingen, namelijk waar hij, de geboren realist, het zich een enkele maal gemakkelijk maakt en verzuimt rechtstreeks te werken naar de natuur. Een van zijn hoofdeigenschappen is voorzeker zijn koloriet, een koloriet van ongemeene kracht, opgevoerd tot een weergalooze intensiteit; een koloriet, dat rechtstreeks, maar zonder den geringsten schijn van navolging, aan de manier van Rubens en van Jordaens herinnert.

Toch schijnt Verwee zich in dit opzicht niet van eerst af onderscheiden te hebben. De werken uit zijn eersten tijd kunnen moeilijk de vergelijking met zijn latere en zooveel betere doorstaan

Hij ‘zocht’ wel; hij wist wel, dat het koloriet van de romantieke schilders na 1830 enkel van ver op dat van de werkelijk groote Vlamingen geleek; maar voorloopig had hij zelf nog niet de krach t

om de machtige kleuren van de wonnig-weelderige, wellustige Vlaamsche natuur op zijn doeken te tooveren.

Dat is duidelijk te merken in een schilderij, voorstellende eenige koeien en paarden, wachtend vóór een hoeve met strooien dak, en deelmakend van de verzameling, kort na zijn dood te Brussel tentoongesteld. Dof is het wel niet, maar de kleuren zijn toch te mat; zij hebben geen pigment genoeg; de furia, die hem later zoozeer onderscheidt, mist men hier geheel. Het licht is dat van een gewonen Hobbema, een zwakken Ruisdael, maar - hoe de dieren reeds in dien eersteling geschilderd zijn en.... 'leven'!

Opeens, zonder overgang, was hij er, van het oogenblik af dat hij zijn ezel opstelde in de vrije Natuur onder den helderen of bewolkten hemel; toch moet hij ook dán nog, voor verscheidene van zijn schilderijen, thuis eerst zorgvuldig studies gemaald hebben.

Zelfs nog in zijn laatsten tijd bleef hij meer dan ééns zijn stieren, ossen, hengsten en veulens, stuk vóór stuk, trek vóór trek, grafisch bijna, naar vooraf vervaardigde schetsen schilderen; maar het landschap, waarin deze dieren voorkomen, schilderde hij bijna altijd 'buiten', ter plaats zelf[1].

Dit benuttigen van schetsen verhinderde hem overigens niet het dierlijke te begrijpen en weer te geven, zooals nooit iemand vóór of na hem.

De zware paarden van zijn 'Vrachtwagen' in het Brusselsch-, zijn 'Hitten' in het Antwerpsch Muzeum, zijn 'Stieren in de Weide', destijds te Gent tentoongesteld, zijn wonderlijke, dravende 'Jonge Stier' uit het overheerlijk schilderij 'Les Eupatoires' (1884); zijn koeien uit 'In 't schoone Vlaanderland', zelfde jaar; zijn 'Koeien in de Beemden aan de Beneden-Schelde', Brusselsch Muzeum, en zijn 'Koetjes in de Wei', in het Antwerpsch Muzeum, en zoovele andere, die ik mij niet meer herinner, zijn niet alleen meesterlijk geschilderd en geteekend, zij leven! Zijn dieren toonen, als bij geen ander, in houding, gebaren, staan en gaan, in de wijs waarop zij stampen, staart-slaan, omzien of geeuwen, het domme, brutale, ongetemde, loensche of gedweeë, dat hun eigen is.

Een woord over het 'Les Eupatoires'! Zou Verwee zelf, zou wel één hedendaagsche dierenschilder, Troyon niet uitgezonderd, ooit een stier hebben geschapen, vergelijkbaar met het prachtig

1) Dit vernam ik van den kunstenaar zelf eenige maanden vóór zijn dood.

dier, waarvan men op dit tafereel nauwelijks het oog kan afwenden? Met welke overrompelende juistheid is het linksche, bruske, woeste en tegelijk schuwe, aan de beweging van den stier zoo eigen, weergegeven! Zie mij aan dien trotschen kop, dien warmen, vochtigen, beweegbaren snoet, dat loensche, tartende oog! Sommigen meenden ‘que son taureau a l'air de danser sur les fleurs!’ Vergeten wij niet, dat het voorplan een met leverkruid volgewassen laagte verbeeldt, op den boord waarvan het springlevende, dartele dier trappelend en kwispelend ronddraaft.

Verwee is niet alleen een onovertroffen dierenschilder, maar tevens een onzer eerste landschapschilders. Woorden kunnen geen denkbeeld geven van de stout- en vlugheid zijner penseelen; de malsch-, de vetheid zijner tonen is weergaloos; men waant zich, bij 't aanschouwen van ‘In 't schoone Vlaanderen’, te midden van het weelderige, met bloemen doorweven weidegroen. De wind vaart heen door't hooge leverkruid; geuren walmen van den grond opwaarts! Verwee is meester in de kunst van het plein-air.

Het Vlaamsch landschap, het heerlijke, Vlaamsche landschap uit de rijke, weelderige, tot weelde stemmende streken tusschen Leie, Noordzee en Schelde, heeft Verwee tot een onovertroffen koloriest gemaakt. Misschien zijn er, die alle momenten van ons zeer veranderlijk klimaat getrouwer en volmaakter weergeven; misschien hebben anderen de uiterste fijnheid van onze morgenluchten, de verblindende glanssidderingen van onze namiddagzon met meer natuurgetrouwheid afgebeeld; anderen hebben de melankolie van onze schemeruren in schilderijen van de innigste stemmingslyriek uitgesproken. Geen heeft de eindeloosheid van onze steeds deinzende horizonnen, de machtige, wellustige en toch edele weelderigheid van onze weiden en akkerlanden weergegeven als Verwee.

Jan Stobbaerts (1838-1914) is niet alleen een schilder van dieren zonder meer; hij is ‘de’ schilder van het huisdierenleven, bij voorkeur in zijn tragische momenten. Hij toont ons honden onder de ruwe handen van den scheerder; koe of os, neerstortend onder den ongenadigen genadeslag van den moker of den steek van het scherpe mes en uitreutelend in een plas bloed. Wat een angst weet hij te lezen in de kleine pinkende oogjes van het hondje, wat een vlijmende smart in het groot loensch oog van os of koe! Met wat een losheid, een waarheid, met wat een raakheid in het

weergeven van elk onderdeel, behandelt hij, evengoed als steen, hout, ijzer, staal in stal, slachthuis of keuken, zoo ook vacht of pels of haar, hoorn en oog en vleesch!

Zijn koloriet is in zijn gedistingeerde matheid buitengemeen personeel; zijn licht en schaduwverdeeling zijn die van de besten waard.

Zijn voortreffelijkste werken zijn, uit de jaren 1875-1886, zijn beide stallen in de muzea te Antwerpen en Brussel, 'Den Stal uit' (1882) en 'De Stal van de Hoeve te Verregat' (1884?); dan het brutaal-tragische 'In de Slachterij', in de verzameling Lequime; 'Bij den Hondenscheerder', ibidem, en het hieraan herinnerende meesterstuk, 'De Keuken van een Dierenvriend', in de verz. Boitte te Itter. Wonder is 't, hoe dit eenvoudig, weinig geletterde kind des volks de dieren, en in de eerste plaats de honden, begreep. Hij las zelf en doet ons, na hem, lezen in hun oogen, die waterachtige lichtballen, welke zoo intens aanhankelijkheid en trouw, angst en blijheid kunnen uitspreken.

Waarachtig! Evenals Jozef Stevens zal Jan Stobbaerts leven als vele modegrootheden zullen vergeten zijn!

Intusschen ontwikkelde zich uit dezen schilder van het huisdierenleven een van de eigenaardigste schilders van het licht onzer geheele school. Eigenaardig inderdaad, en dit zoowel om de zeer bizondere wijze, waarop hij zich het lichtproblema heeft gesteld als om de verbazende rezultaten, welke hij in de oplossing ervan bereikte.

Hoe hij het problema leerde formuleeren, meenen wij aldus te moeten verklaren. Het vraagstuk stelde zich als het ware geheel van zelf, toen hij, na in 1885 zijn geboortestad Antwerpen te hebben verlaten, in de Brusselsche tentoonstellingen de gelegenheid vond, de verlichting van zijn eigen schilderijen, o.a. die van zijn toch zeer terecht geprezen stallen, te vergelijken met die van allerlei binnenhuizen en landschappen van de eigenlijke luminis-ten. Toen vielen hem als het ware de schillen van de oogen en zag hij voor het eerst, dat zijn in de muzea van Antwerpen en Brussel prijkende tafereelen eigenlijk slechts in één enkel opzicht onvolmaakt waren, immers - omdat er een konventionneel licht in heerscht, atelierlicht, om het met zijn waren naam te noemen, niet het zonderlinge, geheimzinnige en bij uitstek eigenaardige dubbele licht van eiken stal, ongemeen vriendelijk, donzig en

oogstreelend zacht langs de zoldering, onder en achter de kribbe en de ruifels, maar van een verblindenden, brutalen schitterglans in elke opening, venster of deur, waar het door binnendringt. Men vergelijke met de stallen uit de hierboven genoemde muzea het stalgezicht, getiteld 'De Zadelmaker', in de verzameling E. Burthoul, Brussel, en men zal toegeven, dat de kunstenaar, die dit meesterstuk voltooide, zonder iets in te boeten van de ongemeene kracht van zijn vroeger koloriet, zonder iets prijs te geven van zijn robuste, realistische opvatting, hier een verscheidenheid van effekten en van schakeeringen te genieten geeft, welke dit gewrocht doen worden tot een symfonie, waar de vroegere tafereelen maar monodiën waren.

En nu waagde zich de meester ook vastberaden in den vollen buiten, om er eerst volop zijn oog te verzadigen aan al den eeuwigen rijkdom en de eeuwige jeugd en reinheid van het licht. Stukken van volkomen afheid, zwaar van zatte, rijke, volle kleuren, maar als vergeestelijkt door duizenden kussen van het licht, zijn 'De Molen op het Kiel' (verz. Spiegels, Brussel), 'Het Laden van de Bieten' (ib.), 'Het Baggeren in de Woluwe' (ib.), en het wonderschoone 'De Zwijnen' (verz. F. Speth, Antwerpen).

Een laatste gedaanteverwisseling onderging nog Stobbaerts' kunst, toen hij, rond 1900, meen ik, het plotseling in het hoofd kreeg, zijn alledaagsche, laag-bij-den-grondsche onderwerpen te verruilen voor.... ideale, bijna akademische. 'Jupiters Opvoeding', 'Sint Antonius' Temptatie', 'Het Rozenbad', zijn drie juweelen uit dit laatste stadium van zijn heerlijke ontwikkeling.

Wellicht is hier nog veel meer de lichtschilder aan het woord dan in die landschappen en dierenstukken. En welk een lichtschilder! Het licht valt niet in stralen, niet in stralenbundels, maar als het ware in pakken, in kleine lawienen hier en daar en ginds en nog verder over de geheele voorstelling; het verzwelgt als het ware de figuren en de dingen; het doet het geheele onderwerp bijna opgaan in een verblindende oplaaiïng, en het verbrandt, verteert, vernietigt toch noch de vormen noch de kleuren, maar het verfijnt, veredelt, verheerlijkt ze wonderbaar! De naakte vrouwenlichamen glanzen van de wonderbaarste parelmoer-, amber- en rozatonen en het loover van bloemen en geboomte is van een paradijsachtige frischheid en jeugd.

En - sterk als weinigen in het formeeren, neen, het bouwen van skulpturale lichamen, - maakt hij de afzonderlijke ledematen van zijn figuren tot ware dragers van licht, waarbij de schaduwen wegdonzen en heendoezelen zooals mol-tonen, die afwisselen met dur-akkoorden.

En toch....weet ik niet, of de stukken uit Stobbaerts' vroegere periode, welke wij in den aanvang van deze veel te korte kenschetsing noemden, niet, in hun soort, even volmaakt, ja, misschien volmaakter zijn dan die van na 1885.... Al wordt er wel eens iets als een anekdootje in verteld, al staat de kunst, die ze schiep, nog niet in het teeken van het Luminisme, zij zijn zoo af, zoo harmonieus één, en alles, alles er in staat zoo wonderbaar op zijn eigen plaats.... En zou dat interieurlicht in die 'Antwerpsche Slachterij' en in die 'Keuken van een Dierengek' ten slotte toch niet heel, heel juist zijn.... Wij laten ons allen wel eens door slagwoorden en tendenzen medesleepen....

Overigens zijn zelfs zijn vroegste landschappen, o.a. de reeks kleine in de verzameling Lequime te Brussel, evenals zijn dierenstudies koloriestenwerk van hoog gehalte.

Verdienstelijke animaliers waren nog, buiten den hooger afzonderlijk vermelden Karel Verlat, Edmond de Pratere (1826-1888), van wiens werk het Brusselsch Muzeum degelijke stalen bezit in het groote stuk 'Vee op Weg naar het Slachthuis' (1880), in 'Het Span' (1885) en in 'Ezel op den Akker' (1889); Xaveer de Cock (1816-1896) en zijn reeds genoemde broeder Cesar; Back vis, die met kracht en zwier teekende, doch ongelukkiglijk maar over koude en flauwe kleuren beschikte; Jochems; de Freyn; Edward van der Meulen en Korneel van Leemputten.

Doch keeren wij tot het landschap terug.

Een der krachtigste koloriesten van onze geheele school is, ontegenzeggelijk, de verbazend vruchtbare Frans Courtens (geb. 1854), die zich van den beginne af hoofdzakelijk door twee kunstvakken, marine en landschap, aangetrokken gevoelde.

Een enkele dag, die van de opening van de XXXIIe driejaarlijksche tentoonstelling, was voldoende, om den tot dan toe zoo goed als onbekenden jongen man beroemd te maken. Courtens stelde in dat jaar zijn 'Mosselschuit' ten toon. Zij verleende aan Courtens' naam den klank van een meesternaam[1]. Een tweeden

1) Muzeum te Stuttgart.

zege behaalde hij kort daarna met zijn ‘Zondagnamiddag in een Zeeuwsch Dorp’[1]. Uit dezelfde periode dagteekent een schilderij, dat ‘De Mosselschuit’ in stoutheid evenaart, ‘Het Koolveld’, tegenhanger van het latere en beroemde ‘Hyacintenveld[2]’, waarvan Jules Breton zeide, dat men, om de ‘apparences plus saisissantes du sentiment vrai et la logique de l'imagination’, het banale en onschoone van het onderwerp geheel vergat. Hij voltooide dit schilderij in 1884 en nam van dan af plaats tusschen de onbetwiste meesters van dezen tijd.

Courtens is in de eerste plaats de man van de sterke, bijna verbluffende indrukken; hij is dol op wulpsche, zatte, weinig vermengde kleuren, die hij, met ongemeene stout- en vaardigheid en met verbazende trefzekerheid bovendien, met veeg na veeg op zijn doeken smeert. Hij vat elk effekt, ook het moeilijkste, met ongemeene snelheid en neemt het waar met overbluffende juistheid; doch hij diept het zelden uit, bepaalt zich door den band tot de algemeene, meer oppervlakkige verschijnselen; verliest zich niet in verfijnde ondertinten en schakeeringen, en hij, die slag op slag het luchtbad weet weer te geven met een juistheid, die de meesten hem mogen benijden, houdt veel minder rekening met de inwerking van het licht op de dingen dan met de eigen kleuren van die dingen zelf. Met den luister van een in rood en paars en goud vlammend meteoor is hij heengegaan door de hedendaagsche school van ons land. Stukken als zijn geheele reeks ‘herfstgezichten’, herfstdreven en andere gouden blârenregens, blijven in de herinnering voortleven als zomervizioenen van louter purper en goud.[3]

1) Brusselsch Muzeum.
2) Muzeum te Munchen.
3) Zie in deel V van ‘Het Schilderboek’ mijn uitvoerig opstel over den meester.

Hoofdstuk X.
Landschap-, zee- en dierenschilders nà 1880.

> ‘Tegenover de Natuur vergeet ik alles, wat ik ooit in de schilderijen van anderen heb gezien, om mij nog alleen te verlaten op mijn eigen oog.’
> CONSTABLE.

> ‘Ich zittre nur, ich stottre nur, Und kann es doch nicht lassen: Ich fühle, ich kenne Dich, Natur, Und so muss ich dich fassen.’
> Dit is het ware lied van den kunstenaar; dit is de bewonderenswaardige uitdrukking van zijn kwelling; dat is het, wat hij zich altijd en altijd moet hérhalen, wat hij zich niet genoeg kan zeggen in oogenblikken van zwakheid.’
> De landschapschilder ROUSSEAU.

> ‘Wat ik schilderen wil, is het Licht!’ Uit een brief van A.J. HEYMANS.

Wie de ontwikkeling van de landschapschildering in de XIXe eeuw bestudeert, ziet zich al ras door het buitengewoon groot aantal beoefenaars van het vak genoodzaakt, kortheidshalve een menigte namen van onbetwistbare beteekenis over te slaan. Zoo ben ik ook gedwongen er mij toe te bepalen, eenige schilders, die toch geenszins tot de gewone en middelmatige mogen gerekend worden, enkel terloops te vermelden: Willem Vogels (1836-1896), die door zijn leeftijd tot het geslacht van Dubois, Artan, Boulenger, maar door zijn uitgesproken ‘progessistisch’ en ongemeen stout gedurfd werk beslist tot de generatie van na 1880 hoort; Vogels, wellicht de wonderbaarste van alle impressionisten, die sneeuw- en herfstgezichten naliet, die eens als onovertroffen meesterstukken zullen gelden, en die toch stierf, in volle jaar 1896, tien jaar na de stichting van ‘De XX’, in bijna-armoe en zoo goed als onbekend; verder Le Mayeur, Lucien Franck en

vooral Jakob Smits, dien wij reeds meermaals hiervoren aantroffen, en nog anderen.

Slechts enkelen, in de eerste plaats drie of vier vertegenwoordigers van het geslacht van 1875 en even vele van het onmiddellijk jongere van na 1885 kan ik nog afzonderlijk, zij het ook niet met de door mij zelf gewenschte uitvoerigheid behandelen.

In de talrijke groep van onze landschapschilders nemen de Brusselaar Eugeen Verdyen (1836-1903), de Gentenaar Gustaaf den Duyts (1850-1897), de beide Antwerpenaars Is. Verheyden (1846-1905) en Theodoor Verstraete (1851-1907), een benijdenswaardige plaats in. Men zou hen alle vier elegische impression-nisten kunnen noemen.

Impressionnisten zijn zij in dezen zin, dat zij hoofdzakelijk hun eigen, persoonlijke gevoelens in de door hen gekozen natuurtoestanden leggen; dat zij woud en veld en weide, morgen, middag en avond in elk jaargetijde, om zoo te zeggen, verruimen en veredelen tot symbolen van hun eigen zachtbesnaarde ziel.

Het geven van een volkomen harmonischen indruk schijnt in hun beste werken wel het ideaal van deze meesters geweest te zijn. Alle vier hebben zij veel van hun beteekenis te danken aan de uitstekende manier, waarop zij elk voorwerp en elk afzonderlijk deel van elk voorwerp in een toepasselijk vol- of halflicht, in een toepasselijke volle of halve schaduw wisten te zetten.

Bij geen van vieren wordt de teekening, bij Verstraete wel het minst, ooit tot ‘Schablone’. Verstraete voert er volkomen meesterschap over en heeft dit aan geen invloed van anderen, maar aan eigen, onafgebroken studie te danken.

Ik weet opperbest, dat hij geen akademisch figuur had kunnen teekenen.

Voor hem was teekenen niet, zich vermeien in zwierig lijnenspel, maar met één trek of een paar trekken uitdrukken het wezenlijke, karakteristieke van een gelaat, een gebaar, een houding, een handeling.

Het eenig voornaam onderscheid tusschen Verdyen, Verheyden en den Duyts aan den eenen en Verstraete aan den anderen kant[1)] is misschien hierin te vinden, dat de drie eerste de figuren in den regel als bijzaken behandelen, de laatste ze integendeel in de meeste gevallen als hoofdzaak beschouwt.

1) Zie mijn studie over Verstraete in ‘Het Schilderboek’, V, Elsevier.

Den Duyts en Verheyden, - de tweede toch in de meeste zijner stukken, - zochten en vonden het poëtische, het liefelijke en teere uitsluitelijk en alleen in de zeer getrouwe schildering van de allerfijnste, allerzachtste spelingen van kleur en licht; Verstraete zocht en vond het in den beginne haast uitsluitend, later nog zeer dikwijls in de vredevolle werkzaamheid van eenvoudige en stille menschen, visschers, boeren, herders.

Eugeen Verdyen. Hoevelen van de tegenwoordige generatie zouden daar wel een denkbeeld hebben van de beteekenis van dezen stillen, bescheiden werker, die het heugelijke 'heure de succès' slechts een enkelen keer in zijn leven nabij zag, maar die, miskend door de meesten, achteruitgesteld voor heel wat minderen, gesteund alleen door enkele dungezaaide bewonderaars....en.... wat beter is, door de onwrikbare eigen overtuiging, dat hij iets kon, in nederige en bijna schamele afzondering jaar na jaar droomde en dichtte, arbeidde en schiep, en aldus voltooide een reeksschilderijen, die, al zijn het ook niet altijd meesterstukken, hem volkomen recht geven op den titel van 'ook een voorlooper' van het latere lucht- en licht-impressionisme[1].

Een van de eersten, die op het spoor van Baron, Heymans, Crabeels, Rosseels, al het valsche inzagen van de traditionneele zwart- en bruinschaduwing, was hij ook een van de eersten, die er zich op toe legden, de dingen voor te stellen in hun passend bad van atmosfeer, afstand en diepte voelbaar te maken door het verschil in toon.

'Het doode Paard', 'Asch-Woensdag', 'Vastenavondnacht', alle drie van tusschen '70 en '78, bewijzen, dat dit streven bij hem wel degelijk bestond.

Doch beter dan dit alles, Verdyen was, veel meer dan een verfijnd teknikus, een fijngevoelig dichter. Hij was een lyrisch dichter, met geen andere ambitie dan om te neuren, op heel zoete en bescheiden melodieën, liederen, in gelouterden, veredelden volkstrant zou ik graag zeggen, hem ingegeven door de stille plechtigheid, de aanminnige verliefdheid, de zinnenstreelende melankolie of de half weemoedige blijheid van water en hemel, avond en morgen in elk jaargetijde, het liefst in het schilderachtig Brabant of langs de boorden van de Maas.

1) Zijn nalatenschap werd van 26 April tot 12 Mei 1904 tentoongesteld in de zalen van Waux-Hall te Brussel.

En tot een edelen, bijna dekoratief-doenden grijzen algemeenen toon wist hij te doen samensmelten, in en door wonderfijne schakeeringen, zijn zacht stemmig blauw, zijn jeugdig-frisch groen, zijn liefelijk roze en zijn ernstig paars.

Het Muzeum van Brussel bezit van Verdyen één enkel, maar heel mooi stuk. Noch te Antweı pen, noch te Gent, noch te Luik is hij vertegenwoordigd. En dit is jammer! Stukken als ‘Aurora’, als ‘Pastorale’, als ‘Hoeve bij de Dave’, als ‘'t Vallen van den Avond’, ‘Oude Tuin’, ‘Onweerswolken’, ‘In Maasland’, of ‘De Maas des Morgens te Dave’, deze beide laatste tamelijk groot, of, onderde andere kleinere, een tweetal juweelen als ‘'t Ontwaken der Zwanen’, ‘Zwanen in den Nevel’, ‘Morgenkrieken’, al werken in de tentoonstelling van 1904 voorhanden, zouden een sieraad zijn voor elke verzameling.

Verheyden toont zich, ten minste in een aanzienlijke reeks landschappen, voornamelijk in zijn boomgaarden, zijn bosch- en oogstgezichten, niet alleen van robusteren, ook wel meer objektieven aanleg, maar tevens als verzot op sterke, warme en rijke kleur. Zijn boomgaarden, opstekend als met moeite hun reuzenvracht van fijn-witte bloesems in het zachte licht van de Lente of bukkend kruin en armen onder een reuzenvracht van vruchten in de zwoele zomerzon, vonden in alle ‘Driejaarlijkschen’ overgrooten bijval. Maar, al stelde hij deze meestal niet ten toon, in de laatste tien à. vijftien jaar van zijn welgevulde loopbaan voltooide hij niet weinig impressies van de teederste, intiemste lyriek, uitgevoerd in de fijnste, de zachtste tonen en tinten, opvallend onderscheiden van al zijn vroeger werk. In deze dingen, misschien wel zijn alleredelste, misschien wel tevens de alleroprechtste vertolking van zijn innigste ik, is hij van zeer nabij verwant met Verdyen, streeft hij op zijde zijn vriend, den grooten meester van Wechel-ter-Zande, A.J. Heymans, bereikt hij een frischheid, een lichtheid, als slechts weinigen het kunnen.

Ik herinner mij ‘Het Uittrekken van de Schapenkudde’, ‘In den Polder’, en ‘Een Moeras op een Julimorgen’, veel, veel mooier dan al wat onze muzea van hem bezitten. Ook zee- en stroomgezichten en daaronder zeer verdienstelijke, onderteekende Verheyden.

Den Duyts slaagde als weinigen in het schilderen van najaarsbosschen, in het weergeven van een maansopgang over een be-

sneeuwd dorp, veld of weide. Dat deed hem niemand na, al volbracht hij het ook met de gewone middelen: vlekschilderen op de wijze van de beste vertegenwoordigers van de Glasgowerschool, die hij evenwel geenszins had moeten leeren kennen om te zijn, wat hij door zichzelf was. Ik herinner mij nog steeds een 'Maanopgang bij Sneeuw te Wondelgem bij Gent', een onvergetelijke elegie.

Weinigen leven met de Natuur op even vertrouwelijken voet als Verstraete. Hij verstaat het geheimzinnig verband tusschen het stille leven van woud en veld en hetzieleleven van den werkenden mensch. Gaarne vertelt hij van het bestaan van de armen en geringen in de Zeeuwsche schorren of op de West-Vlaamsche kust, maar bovenal van het lief en leed van de Kempensche boeren, niet als afgezonderde, op zichzelf staande, van de Natuur onafhankelijke wezens, maar als met die gansche, volle Natuur een harmonieus geheel vormend[1].

Ook als marinist wist Verstraete zich te onderscheiden onder de besten. Zijn in 1894 tentoongesteld 'Naderend Onweêr' is, ofschoon slechts een doek van gewone grootte, van werkelijk epische grootsheid. Er steekt meer in dan eenvoudig wat effektjes van kleur en wat handigheid in het bewegelijk maken van zoo'n hemel, meer ook nog dan een impressie, deze zij dan nog zoo intens! Er zit een hooge dichterlijke konceptie in dat schilderij. Dat strookje aarde, dat dunne, schrale, nietige strookje, als verloren met eenige huisjes, ginds ver tusschen de in helsche woede opzwalpende zee en het dreigende, wielende zwerk; het doet schrikken, het doet verstommen. En dan - wat klotsen, zieden, slangslingeren ze hoog op, als zweepen zwiepend, de baren; wat sprankelt hun schuim om en rond; en wat zit er in die wolken een drift. Dit stuk is een der mooiste, kranigste marines, die ik ooit van een schilder zag!

Frans van Leemputten (1850-1914)[2] wensch ik te kenschetsen als schilderachtig en objektief impressionnist, ofschoon men in hem den verteller-bij-uitstek herkent.

In tegenstelling tot die van den Duyts en Verstraete, wier

1) Zie mijn uitvoerige studie over Verstraete, in deel V van 'Het Schilderboek', uitgegeven door Elsevier.
2) Zie mijn uitvoerig opstel over hem in deel V, 'Het Schilderboek', Uitgevers-Maatschappij Elsevier.

hoofdkenmerk een zuiver lyrisch, meer bepaald elegisch gevoel is, kenmerken zich de werken van dezen artiest vooral door een beslist episch en tegelijk objektief karakter. Van Leemputten gevoelt zich nergens liever noch beter thuis dan onder de stille bescheiden boerkens van onze Antwerpsche of Brabantsche Kempen. Wat hem bovenal aantrekt, is wellicht meer het vrome, dichterlijke, het van oudsher overgeleverde dan wel het vroolijke, uitbundige, krachtige en gezonde in het landleven.

Hij is de man niet van de halve tonen, geen ‘peintre de demiteintes’; geen, die de natuur bekijkt als in een droom, als door een tranenfloers. Hij vereert den rijkdom en de verscheidenheid van de kleur, de levendige, oogen verblijdende, tot vreugde stemmende kleur, gelijk de Gotieken. Daarbij past dit levendig, soms bonte koloriet voortreffelijk bij zijn geliefkoosde onderwerpen: voorvallen van stille, vreedzame levensblijheid uit het leven van het Kempensche landvolk, een jaarmarkt, een ringsteken, een processie, een begankenis of de terugkeer ervan. Deze en meer dergelijke onderwerpen zouden den kunstenaar ongetwijfeld veeleer doen rangschikken onder de schilders van het volksleven, ware het niet, dat hij, in tegenstelling tot de Groux, Leempoels, Laermans, anderen nog, die toch, als hij zelf, gewoonlijk of minstens nu en dan hun personages onder den blooten hemel verplaatsen, in de behandeling van zijn verhalen bij uitstek ‘landschappelijk’ weet te zijn, m.a.w. dat hij de figuren voorstelt niet alleen in het dubbele bad van het echte landschappelijke licht en de landschappelijke atmosfeer, en beide gezien met de juist passende vergrijzing van den lokalen toon en verzwakking van den vorm, maar tevens, zooals de groote Millet het allen zoo glansrijk voordeed, als integreerende deelen van de natuuromgeving zelf.

Waar de Groux, Leempoels, ja de als paysagist toch zeer voortreffelijke Laermans, hun idyllische, of dramatische ‘faits divers’ in den vrijen buiten laten plaats hebben, blijven de menschen toch meestal zoo zeer hoofdzaak, dat zij deze als het ware zien met de oogen van den historieschilder en hen haast voorstellen in een half konventionneel atelierlicht.

Overigens voltooide van Leemputten ook tal van ware landschappen, zoowel in akwarel als in olieverf, waarin geen toeleg op eenige vertelling of zedenschildering, alleen vreugde om het zuivere landelijke schoon te bespeuren valt.

Zijn broeder Korneel, geboren 1841 en overleden 1902, was nauw met hem verwant.

Ik ken slechts weinige schilders, die zich zoo geheel, zoo zonder de minste terughouding aan hun werk geven, - misschien omdat dit werk zoozeer met zijn eigen natuur overeenstemt, als Emiel Claus (geb. 1849)[1].

Van Claus meer dan van elk ander Vlaamsch schilder mag men zeggen, dat hij de geheele evolutie van de moderne landschapschildering heeft doorgemaakt.

Ongerust en nieuwsgierig van aard, stelde hij en stelt hij nog heden het levendigst belang in al de onderscheiden richtingen en manieren, die sedert weldra veertig jaar opkwamen en verdwenen. Tot ongeveer half in de jaren tachtig poogde hij zich te ontworstelen aan den nog in hem nawerkenden invloed van de konventionneele receptjes van de geijkte Antwerpsche school en verdiepte hij zich tevens in de studie der buitennatuur en der menschen van zijn geboortestreek, Leieland. Zijn verdienstelijk 'Vlaswieden' (Antwerpsch Muzeum) geeft een denkbeeld van wat hij toen (1882) kon. Daarna voelde hij zich machtig aangetrokken tot de weergeving van het buitenlicht. Een tijd lang deed hij mede aan toonontleding en verfgestippel; eerst later, rond 1890, begon hij meer en meer gewicht te hechten aan de weergeving van het luchtbad, waarin alles staat of beweegt.

Gelukkig werd het stippelen voor hem nooit meer dan een uiterlijk, zeer geschikt middel, om - met grooter zekerheid wellicht, die fijnere licht- en bewegingsfenomenen weer te geven, welke de aanhangers van de vroegere methoden meestal - zij 't ook niet altijd - uit den weg gingen.

Jaren van harden arbeid, onvermoeid vorschen en wroeten, van doen en herdoen zonder einde, nog niet jaren van rijpheid en meesterschap zeker, maar jaren van vruchtbare studie en vlijt, die eerlang tienvoudig zouden beloond worden.

Deze tijd van zoeken en tasten werd besloten met het kolossale schilderij, 'Beetenoogst in Vlaanderen' (1890). Juist door de voortreffelijke atmosfeer, welke de voorgestelde handeling omgeeft, biedt dit stuk een treffend kontrast met de meeste proeven uit de vorige jaren.

1) Zie mijn uitvoerig opstel over dezen kunstenaar in 'Het Schilderboek', V., Elsevier.

Was Claus' arbeid tot dan toe noodzakelijkerwijs onvolmaakt, bij het begin van de derde periode is de kunstenaar in het volle bezit van zijn meesterschap en hoeft hij enkel nog zijn scheppingsdrang te volgen, om in minder dan vijf of zes jaar tot de erkende meesters van de geheele nieuwste richting meegeteld te worden.

In Januari 1891, in de Kunstkring (Waux-Hall) te Brussel, hield Claus de eerste tentoonstelling van zijn nieuwe periode. Iets eigenaardigs trof den bezoeker. Zonder mee te doen aan het stelselmatig pointiljeeren, had hij een kleine reeks werken voltooid, waaruit den toeschouwer een licht tegenstraalde, zoo hel en zuiver als dat van den buiten zelf. Ik herinner mij nu nog de titels evenals ik de stukken zelf nog vóór mij zie: ‘Overstrooming’, ‘Oktoberzon’, ‘Oktobermorgen’, ‘Wind en Zon’, ‘Ijsvogels’, ‘Winterzon’, ‘Sluis bij Astene’, ‘Winter in Leieland’.

En nu geloof ik mij niet te vergissen, als ik beweer, dat het groote onderscheid tusschen de landschapschilders van heden en die van vroeger juist ligt in het weergeven van het licht en den dampkring, en dat degenen, bij wie men deze twee eigenschappen het nauwst verbonden ziet, de werkelijk grooten onder onze tijdgenooten zijn.

In al wat Claus na 1890 schilderde, komen deze twee hoedanigheden meer en meer tot haar recht, natuurlijk eerst hoofdzakelijk in werken met gedempte verlichting als ‘Winter in Leieland’, ‘Het Lichten der Netten bij opkomende Maan’, ‘Blik op Heistaan Zee’; later in stukken, waaruit ons het licht overvloedig en als in golven tegenstroomt als ‘Aan het Veer bij Astene’, ‘Najaarszon’, ‘In de Dreef’, ‘Overstrooming’, ‘Avondrood’.

Claus' tekniek is even bizonder als interessant; ik zou ze willen noemen een ‘getemperd stippelen’: eerst elk ondertoontje op het doek afzonderlijk aangebracht, om straks, als het scherpkijkend en alziend schildersoog volstrekte zekerheid erlangde, dat elke nuancie werd opgemerkt en aangegeven, heel dat gewemel en gewriemel van tinten, van volle en halve tinten, dooreen te werken tot een levendigen, van licht stralenden, neen, werkelijk *vibreerenden* totaal-indruk.

Wat voornamelijk dient aangestipt, dat is niet alleen, dat zijn wonderbaar georganizeerd oog in de hoogste maat de gave heeft verkregen, om het minste spelinkje van licht, het subtielste schakeerinkje van kleur, het fijnste overgankje en de allerzwakste

op- of aftoning waar te nemen; dat zijn kunstenaarsnatuur er onweerstaanbaar behoefte aan heeft, niet de grovere, voor elk zichtbare effekten, maar juist en aldoor weer die duizend en één fijnheden weer te geven; maar ook en vooral dat zijn hand dit weet te verwezenliken, zonder de eenheid van zijn impressies te verzwakken en zonder er iets van den ouden luister van zijn koloriet, uit den tijd, toen hij nog niet stippelde, de jaren 1880-1890,-bij in te boeten.

Bij niemand spelen de overgangstonen zulk een rol als bij Claus, 't Is, alsof hij er zich op toelegde, om Verlaines vers als schilder waar te maken:

> ‘Car nous voulons la Nuance encore,
> Pas la couleur, rien que la Nuance.
> Oh! la nuance seule fiance
> Le rêve au rêve (et la flûte au cor).’

Hoevele van Claus’ landschappen en zeegezichten zijn inderdaad niets anders meer dan een getrouw, doch geïnspireerd aanstippen van overgangen?

Claus' heeft zijn weerga niet in het altijd raak treffen van zuivere, frissche, heldere, tevens aristokratische tonen; daardoor verkrijgt zijn beste werk zulk een voortreffelijkheid, zulk een idealiteit, dat het door en door gelijkt op verzen, waarvan Verlaine wil dat zij zullen zijn....

‘Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours;’
dat zij zullen zijn
‘.... la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin....’

La bonne aventure, la chose envolée! Wonder-licht, schijnbaar alleen door het toeval gewild, zoo geheel van zelf gekomen, ja, zóo doen ze aan, die meesterstukjes van fijnheid en teerheid, waarvan ik de titels terugvind in mijn nota's over 's mans expozities, b.v. *‘Lente-ontwaken’, ‘IJzelwit’, ‘Eendjes bij Schemeravond’, ‘'t Roze Huisje’, ‘Heldere Herfstdag’,* uit 1902, alles ware, innige natuurlyriek, die men niet moede wordt.... opnieuw te genieten.

Laten wij vooral niet uit het oog verliezen, dat Claus, die een meester in het teekenen is, al legt hij nog zoozeer nadruk op het eigenlijke schilderen, zeer vele van zijn landschappen stoffeerde met menschen en dieren, welke hij behandelt met de volmaakte kunde van een figuurschilder van eersten rang. Uitnemend opmerker als hij is, daarenboven begaafd met een wonderlijk too-neelspelerstalent, dat hem in staat stelt, in allerlei vertellingen van eigen ontmoetingen met kunstgenooten, vrienden, kennissen, modellen en onverschilligen, elk personage, dat hij laat spreken, met verbluffende waarheid te typeeren, wist hij van eerst af, lang vóór er van neo-impressionisme spraak was, figuren juist naar het leven weer te geven. Een van zijn eerste suksessen: 'IJsvogels', Gentsch Muzeum, toont ons boerenjongetjes, zich vermeiend op het ijs.... Zoo zijn wat vroegere 'Bietenoogst' in iets te wenschen liet, dan was het zeker het allerminst in de levensgroote figuren van de in den kouden herfstmorgen half verkleumde boeren en boerinnen....

En wie de 'Koeien in de Leie', uit 1899, sedert twintig jaar in het Brusselsch Muzeum, gezien heeft, weet, dat ik niet overdrijf, als ik Claus, als dierenschilder, bijna op één lijn stel met Verwee.

Ik wil Claus niet toedichten wat niet in hem is, het niet laten voorkomen als ware hij in het bezit van eigenschappen, die hij niet of slechts in geringe mate bezit, en waarop hij zelf, terloops zij het hier aangemerkt, niet de geringste aanspraak maakt.

Claus zoekt en vindt de poëzie niet als b.v. Verstraete, van Leemputten, Farasyn, in de 'moreele' verhoudingen tusschen zijn figuren en het hen omgevend landschap, maar wel in de kleur van de voorwerpen, in den samenhang van licht en toon, in de geheele schakeering van het goddelijke licht.

Hij is een dichter van de kleur alleen om wille van de kleur.

Gezond naar ziel en lichaam, voelt hij zich aangetrokken tot de kleuren van vreugd en jeugd, tot de kleuren die zingen in de Lente, die juichen en weerklinken in den gloed van den middag en in de pracht en macht van den komenden avond.

Edgar Farasyn toonde zich nooit een groot schreeuwer, een haantje-de-voorste, een school- of scheurmaker, een revolutionnair; hij is een kalm, voorzichtig werker, die, geen enkele manier a priori versmadend, stilaan, zonder marktgeschrei, zijn

profijt heeft gedaan met al wat hij goeds en vruchtbaars in om het even welke kunstmanifestatie aantrof.

Van de oude school behield hij de soliede teekening en in zekere mate ook het meesterachtige schilderen; van de jongere, die der luministen, keek hij het geheim af, zijn zeetjes en duinen, weiden en heiden te verlichten met een weinig van het zilver, goud en purper van morgen-, middag- en avondzon, niet zooals deze door de bestoven en bedompte ruiten van de werkplaats schemert, maar zooals zij daarbuiten alles en alles verlevendigt en opluistert met haar verblindenden schitterglans.

Door zijn innerlijken aanleg is Farasyn een intimist, zich verlustigend in het bespieden van het stille, kleine leven van kleine menschjes.

Luidruchtig effektbejag is hem geheel vreemd; de poëzie van een hoekje duin met wat helmkruid in den avondglans, van een akker in den morgennevel, van een dorpje, kleurig vlekkend, rood en blauw en groen en wit, op een effen kobalten hemel, zijn hem voldoende.

Weinig minder dan de levende antitheze van Faras□n treffen wij in Hendrik Luyten (geb. 1859), in menig opzicht een geestverwant van Frans Courtens. Van voorzichtig, angstvallig doen, van een schilderen met fijngepunte kwastjes, alles in effen, kalm beredeneerde streekjes, alles even breed en even dik, was er bij Luyten wel nooit eenig spoor te ontwaren. Daartoe is zijn heele temperament te gezond, te mannelijk, te hartstochtelijk en te impulsief. Deze hoedanigheden, bij beginnelingen meestal gevaarlijk, brachten het als van zelf mee, dat de kunstenaar zich, in de eerste tien jaren van zijn loopbaan, nu en dan bezondigde aan zekere stout- en roekeloosheden, welke men niet naliet als slordigheid en ruwheid voor te stellen, terwijl in werkelijkheid het geheele gebrek zich bepaalde tot een mangel aan volmaakt evenwicht tusschen de onderscheiden partijen, een al te sterk uitkomen van't eene gedeelte bij het andere.

Met de jaren werd Luyten strenger op zichzelf, niet alleen wat de uitvoering, ook wat de keuze zijner onderwerpen betreft. Niet enkel zijn de hoekjes veld en bosch, die hij sindsdien vertoonde, op zichzelf al interessanter, laat mij zeggen, dichterlijker dan voorheen, in die hoekjes is er daarenboven veel meer nadruk gelegd op het werkelijk aantrekkelijke, schoone en karakteristieke in kleur,

lijn, gedaante dan voorheen het geval was. Met andere woorden, en misschien duidelijker gezegd: Luyten leerde de Natuur zien met een oog, genoegzaam geoefend, om het werkelijk essencieele van het bijzakelijke en de groote lijnen van de minder beduidende te onderscheiden; wel niet het oog van een estheet in den aristokratischen zin van het woord, maar toch dat van een, die er, ondanks al het bij uitstek kloeke, bijna ruwe van zijn aanleg, op uit is, uitsprong te schenken aan al wat ‘wezenlijk’, boven al dat, wat het niet is.

Blijkbaar bezit het Najaar voor Luyten veel bekoorlijks. Telkens en telkens weer mocht het hem tot nieuwe scheppingen inspireeren. De vergelijking van zijn herfstgezichten met die van den Vlaamschen herfstschilder bij uitnemendheid, Courtens, dringt zich als van zelf op. Wel beschouwd is er dan ook wel degelijk verwantschap, niet echter gelijkheid of gelijk-geaardheid tusschen beide artiesten.

Evenmin als Courtens ziet Luyten in den Herfst een seizoen van kwijnen en sterven, van melankolie en dood; evenmin als Courtens wordt hij getroffen door wat er ziekelijks, droomerigs, bijna vrouwelijks ligt in dit jaargetijde; evenals Courtens vat hij het op als ‘dat rijk seizoen van rijpe kracht’, als die uit het echtste zonnegoud gesmeede ‘kroon van 't jaar’, waarin de Natuur gelijkt, niet op een teeder maagdeken, zich met fijne vingeren omhullend met den blanken bruidstooi, maar wel op de vrouw met breedzwellende borsten en machtige heupen, op de ‘alma parens’, die juichend sterft in de zalige weeën van een laatste moederschap; beter nog op die ridders uit oude sagen, die, om te sterven, zich in volle wapenrustig lieten in 't zadel dragen en zegepralend, verjongd bijna van herinnering en trots, in een gewapper van roode en gele vlaggen grafwaarts reden.

Ziekelijk smachten, hopeloos treuren, dwepend droomen, dat alles is vreemd aan Luytens evengoed als aan Courtens’ herfstgezichten: jubelen, zegepralen doen zij, en luide zingen zij, kleuren dronken, hun purpergouden stervens- of -, juister wellicht nog: levensroes.

Die verwantschap is zoo intsinktmatig eigen aan de beide meesters, dat zij, meer dan ééns, nagenoeg hetzelfde onderwerp behandeld hebben. In 1896 voltooide Courtens zijn ‘Melkster’, nadien aangekocht voor het Brusselsch Muzeum. Rond denzelf-

den tijd schilderde Luyten, op een doek van nagenoeg dezelfde grootte, de zijne...., later in onderscheiden tentoonstellingen gezien, en - evenzeer - een plaats in een muzeum waard. Een treffend, ja, een zeldzaam genot is 't, te kunnen vaststellen, hoe elk van de beide kunstenaars zichzelf wist te zijn, uit te munten door andere, geheel andere, geheel eigen en groote hoedanigheden.

Ook Luytens zeestukken staan bij die van geen onzer hedendaagschen achter.

Zijn ‘Stormachtige Schelde’, 1891, zijn ‘Terugkeerende Haringvisschers’, 1892, zijn kunst, zoo rijp en degelijk als de strengste beoordeelaar het maar kan verlangen.

Ondanks alle verschil van tekniek en - ik teeken het al dadelijk aan - met veel warmer en sympathieker koloriet vertoonen ons Luytens watergezichten iets en zelfs veel van de stoere ruwe kracht van wijlen H.W. Mesdag, van zijn brutalen en toch niet ondichterlijken blik op de dingen, van zijn stout, neen, vermetel, schijnbaar onachtzaam, rits-rats-er-maar-op-losse en toch raakzekere doen, van zijn heele artistieke geaardheid en verschijning.

Niet minder aantrekkelijk als Claus, en, ofschoon in meer dan één opzicht van hem verschillend, toch wis en wel zijn geestverwanten, zijn onder degenen, die naar tijdsorde op hem volgen, Frans Hens (geb. 1856), Albrecht Baertsoen (geb. 1866)[1] en Joris Buysse (1864-1916) en, na deze drie, Richard Baseleer (geb. 1867), die, ofschoon slechts één jaar jonger dan de laatst genoemde, zich werkelijk later en ook wel langzamer, daarom evenwel niet minder natuurlijk en geleidelijk ontwikkelde.

Niet één van dezen, zelfs Buysse niet, kan men beschouwen als een verstokt aanhanger van de neo-impressionistische tekniek; wel zijn zij aanhangers, - overtuigde, - van het vrije licht, en streven zij welbewust naar een zoo natuurgetrouw mogelijke weergave van de dingen, gezien op eigen plan, in eigen licht, in passende atmosfeer; doch, om die weergave te verkrijgen, hebben zij genoeg aan de gewone schilderwijze, die van de groote Hollanders Jaap en Willem Maris, Mauve, Israëls, die van A.J. Heymans uit de jaren 1865-85, die van de overgroote meerderheid van onze Vlamingen.

Doch de aard van hun stemmingen, de ziel van hun kunst, is

1) Zie mijn opstellen over hem in ‘Het Schilderboek’, V, en in mijn ‘Koppen en Busten.’

een andere. Niet minder dichterlijk dan Claus, laten zij zich, Buysse uitgezonderd, meestal, ja bijna altijd bezielen door indrukken van droomerigen vrede, stillen, diepen ernst, ingehouden en bedwongen melankolie, zooals men die pleegt te ontvangen niet van het stralende, tot lach en lnst wekkende licht van een helder-blijden dag, maar zooals die over ons komen uit de geheimzinnigheid van morgen- en avondschemer, uit het zilvertonige licht van een stillen maannacht, uit het sprookjesachtige van fijnen regen of doorschijnenden nevel.

Alle vier zijn zij weergevers van overgangsstemmingen, van schakeeringen, nuances van stemmingen, gaande van eenvoudig vaag gemijmer over streelend-weemoedig dwepen tot tragisch schrijnende smartelijkheid toe. Alle vier leggen zij er zich op toe, niet zoozeer om door uitwendig schoon, door bontheid of liefelijkheid van kleur, opvallend realisme van stof-wedergave te overbluffen, dan wel en veel meer om een ontvangen zielsindruk zoo innig en diep mogelijk uit te drukken, om de ‘tristitia rerum’, de droeve ziel, die in de dingen schuilt, zoo intiem mogelijk te laten spreken.

Dat Albert Baertsoen een van de zuiverste gloriën is van onze hedendaagsche school, meen ik zelf voldoende te hebben bewezen in elders verschenen opstellen, en acht ik algemeen genoeg erkend en aangenomen, om mij ditmaal te beperken tot een beknopte bespreking van een tentoonstelling, door hem in Februari 1921 te Brussel gehouden.

Wat al wie eenigszins gewoon is, schilderijen te beschouwen en te vergelijken, in den heelen schat der in de Giroux-zaal bijeengebrachte werken in hooge mate trof, dat was, naast de ongemeene meesterschap over het ambachtelijke, het tot een vroeger slechts zelden bereikte macht opgevoerde van zijn voornaamste eigenschap, met name het dichterlijk vermogen, om, bij het hoogste realisme van de stofwedergave, toch de ziel der dingen te doen spreken en dit zoozeer, dat men, vóór zijn scheppingen staande, zelfs met de lijst der titels in de hand, - vergeet belang te stellen in de onderwerpen en zich willoos overgeeft aan den indruk, die van de schildering uitgaat.

Die potencieering van de psykologische uitdrukking was des te gemakkelijker waar te nemen, vermits, naast dingen uit de jaren 1915-1920, er ook stukken, neen meesterstukken van vroeger

hingen, o.a. het in pikturaal opzicht zoo aangrijpende ‘Luizen-gevecht’[1]; het door een eigenaardige, bijna zeldzame verdeeling van de kleurvlakken zoo treffende ‘Maanopgang te Terneuzen’; de beide aanzienlijke licht- en luchteffekten, juister de beide ziels-affekten, - let op deze a, lezer, - opgedaan vóór het aloude ‘Kasteel te Laarne’; en vooral het door alle kenners om prijs bewonderde prachtstuk uit het ‘Musée du Luxembourg’, ‘Gent bij Dooi’.

Wie thans het onderscheid verlangde te vatten tusschen den Baeitsoen van vóór 1915 en dien van de daarop gevolgde zes jaren, mocht de verklaring van dit onderscheid niet zoeken in dit feit: ‘Na 1915 heeft de meester niet in het vriendelijke Vlaanderen, maar in het strenge, grootsche, mistige Londen geschilderd!’ De reden ligt dieper, veel dieper! Zij ligt hierin, dat de van eerstaf fijnbesnaarde ziel van den schilder, van den dicht er-in-den-schilder, met de jaren een ontroerbaarheid heeft verkregen, zooals wellicht bij geen ander Vlaamsch meester, Verstraete en Heymans alleen uitgezonderd, ooit het geval was.

Vóór jaren noemde ik Claus den schilder van het ‘blijde’, Baertsoen dien van het ‘weemoedige licht’. Over deze kenschetsing heb ik mij ook heden niet te schamen. Zij bleef wat zij was: juist. Welnu, om zijn weemoedigen droomersaanleg niet te laten worden tot ziekelijk, sentimenteel dwepen, heeft de uiterst konsciencieuze, op zichzelf ongemeen strenge kunstenaar, jaren lang met verdubbelde wilskracht, gestreefd naar een aldoor treffender, raker, volledíger, waarder weergave van de werkelijkheden; en, zonder dat hij het wilde zeker, misschien ook zonder dat hij het wist, is zijn karakteraanleg zelf er door versterkt geworden, zóó zeer, dat hij er thans in slaagt, zelfs achter de soms lichtblijde schoonheid der oppervlakte, de diepe droefenis, de ellende, de verlatenheid, de wanhoop zelf van een huis, een straat, een plein, een dok, een buurt te doen voelen en ze te doen voelen als het hoofdmoment in zijn schepping.

Baertsoen, als schilder van de Teemsoevers, met den goddelijken Turner vergelijken, verleiden, bekoren doet het wel! Toch zal ik het niet, evenmin b.v. als ik Rubens met Rembrandt of met Velasquez zou willen vergelijken. Maar het uitroepen wil ik wel, dat Baertsoens vizie van het moderne Babylon, ‘cette ville de la

1) Dit is de pittoreske naam van een nog veel pittoresker Gentsche Volksbuurt.

Bible', zooals de arme Lélyan ze eens noemde in een verdoemingsgedicht, dat klinkt als een vloek: 'Oh, le feu du ciel sur cette ville de la Bible'; een zoo bij uitstek tragische is, dat alleen een zeer groote ziel er toe in staat kan stellen. Maar die groote ziel moet dan toch tot dienaresse hebben een voldragen tekniek!

Dat is hier het geval. De wijze, waarop Baertsoen de waarden tegenover elkaar weet te stellen, de plans achter of nevens elkaar te doen uitkomen, en ook die, waarop hij de silhoeëtten en hun heele lijnenmathematiek weet te benuttigen, is niet de hoogste behendigheid, zooals wij een wel zeker naijverig schilder hoorden zeggen, maar het hoogste 'kunnen'. 'Southwark Bridge', 'Canon-Bridge', 'London-Bridge', en zoovele andere tafereelen, dragen den onmiskenbaren stempel van volslagen rijpheid.

Geen enkele onzer schilders is een beter 'ambachtsman' dan Baertsoen. Daarom verdient het des te grooter waardeering, dat hij, die zoo schilderen kan, het nooit wil toonen; dat hij nooit den virtuoos uithangt; dat hij integendeel zijn enorme virtuoziteit verdoezelt! Geen enkele maal is het hem om een 'bravoer-stuk' te doen! Nooit wil hij iets anders dan....'zijn indruk uitspreken!' En daarom ook stoort - zelfs bij opvallend verdikken - zijn kleur nergens! Alles is 'uit de verf' zooals bij de beste Hollanders, zooals bij Turner, Constable, Jongkind....; ook zooals bij den geheel anders schilderenden en voelenden Whistler, die het prachtig woord bedacht: 'Work only will efface the steps of work!'

Dit doet Baertsoen. Door 'werken' vaagt hij tot de laatste uitwendige blijken weg van zijn 'werkwijze'.

Wie de twee of drie allerbeste Vlaamsche meesters van onze huidige landschapschildering noemen wil, die kan er onmogelijk buiten, ook den naam van Albert Baertsoen uit te spreken.

Naast Claus en Baertsoen verdient George Buysse genoemd te worden. Wat met dezen kunstenaar gebeurd is, acht ik al even zeldzaam als treffend. Bijna in ééns, zonder de gewone etappen, die de loopbaan van de meesten oplevert, 'was hij er', stond hij daar, flink en rechtop, in het allervoorste gelid van onze allerbeste vrijlichtschilders, zoowat tusschen Claus, wiens invloed hij aanvankelijk onderging, en Baertsoen, zijn schoonbroeder en zeer bizonderen geestverwant. Van Buysses leerjaren is niets anders te melden, dan dat hij het eerste kunstonderricht ontving in de

Gentsche Akademie en, voornamelijk van Lodewijk Tijdgadt. In de ‘Libre Esthétique’ van 1900 verdiende hij zijn sporen! Hij was er vertegenwoordigd met zeven schilderijen, daaronder ‘Weg naar de Kerk’, ‘Sneeuw in de Avondzon’, ‘Vaart in den Morgen’, ‘Sneeuw in den Morgen’, ‘Vaart bij Sneeuw’. In 1902 behaalde hij een nog grooter sukses met twee stukken, die, dat zelfde jaar, met nog een derde voorkwamen in de Gentsche ‘Driejaarlijksche’: ‘Een rood Zeil’, ‘De Kerk te Wondelgem’ en ‘Maansopang ever de Vaart’. Van dan dan af nam hij geregeld deel aan de groote binnenlandsche en Parijsche salons.

De volle maat van zijn gerijpt talent gaf Buysse in 1904, toen hij, te Brussel, een overzichtelijke expozitie opende! Dit was de gewichtigste gebeurtenis van zijn overigens door een te vroegen dood gesloten loopbaan. Niet minder dan zeven en zestig stukken van onderscheiden aard en grootte getuigden daar van den enormen weg, door den rijkbegaafden en stoeren werker in nauwelijks een tiental jaren afgelegd.

Aan 't werk getogen in een tijd, toen het Luminisme, na de noodzakelijke krizis van de volgens enkelen alleen-zaligmakende stippelmethode te hebben doorworsteld, overal en over alles had gezegevierd, kon het wel niet anders, of van eerst af zou Buysse, vooral door zijn omgang met Baertsoen en Claus, zich met den grootsten ernst toeleggen op twee dingen: het begoochelend waar weergeven van het luchtbad en het zoo nauwgezet mogelijk achterhalen van elke schakeering van het licht, het daglicht of nachtlicht niet alleen, maar ook het kunstlicht, vooral in strijd met en in tegenstelling tot het natuurlijke licht van avond, nacht en morgen.

Man van zijn tijd, opgegroeid in een midden van nijveraars en handelslieden, echt en onvervalscht Gentenaar, voelde hij zich bij voorkeur aangetrokken door die pleinen en straten van zijn geboortestad, waar de stoer-nerveuze bedrijvigheid van onzen tijd, het laden en lossen van schepen, het aan- en wegstoomen van goederentreinen, onverdeeld heerscht, namelijk de dokken en kaden van de vaarthaven van Gent.

Somtijds, als om na al dat roeren en rumoeren zelf weer tot kalmte te komen, ging hij dan uitrusten op de eenzame binnenpleintjes van het Begijnhof, langs de rustige wegen van Wondelgem of ergens in een stil zomerverblijf in Frankrijk of Italië.

Het verschil van behandeling, van manier, dat men in die tentoonstelling van 1904 in een zeker aantal werken waarnam, zal wel grootendeels moeten geweten worden aan een verschil in den tijd van hun ontstaan.

In een aantal stukken, ik noem ‘Voorbijdrijvende Wolk’, ‘Laatste Stralen’, ‘Na Onweer’, nog andere, die de schilder zelf afzonderlijk gegroepeerd had, overheerscht de nog zoogezegde tachistenmanier, het schilderen in vollen malschen deeg, met volle breede toetsen of vlekken, meestal opzettelijk warm en krachtig veel meer dan juist en fijn.

Deze schilderijen waren door de behandeling zelf, die toch altijd min of meer verwant blijft met virtuoziteit, eenigszins oppervlakkig; de stemmingsvertolking, voor zooveel die er werkelijk in bedoeld was, ging nog niet diep; zij waren goed werk, maar op verre na niet op één lijn te stellen met de latere en betere dingen van den artiest.

Eenigszins oppervlakkig ook, doch nu in een anderen zin, waren de drie vertellingen van het oude paard, gezien in de Lente, den Zomer, den Herfst. Hier was het schilderen met toetsen voor goed opgegeven, wat mij deed denken, dat deze stukken voltooid werden na de pas besprokene en vóór de straks als volmaakt rijpe scheppingen onvoorwaardelijk te prijzen tafereelen. Doch, zichtbaar was er vooral gewicht gehecht aan het verkrijgen van het juiste lichteffekt, het weergeven van het zachte wegschemeren van wat zon over 't gras en tusschen de blâren, het trillen van den lichtlach over muur en deur en dak van een boerenhuis. Was dit niet de voornaamste bekommering geweest, dan - zeker - ware dat oude paard veel meer een.... lijder, een martelaar geworden. Nu greep het weinig aan.... vooral in ‘Lente’ en ‘Herfst’.

Ware ‘slagers’ in de edele beteekenis des woords waren de ook later niet meer overtroffenstukken: ‘Bij Oostewind’, ‘Maartmorgen’, ‘Winterdag’, ‘Regen’, ‘De Coupure te Gent bij IJzel en Zon’, ‘De Coupure 's Morgens’, ‘Steenbakkerij in den Morgennevel’.

In deze stukken en in de allerbeste, die hij later, ook nu wel eens in den vreemde voltooide, heeft de kunstenaar de uitwendige methoden, het middel, het stoffelijk middel zoo geheel en al onder de knie, dat hij er in slaagt, zijn stemmingen zoo zuiver gevoeld, zoo volledig uit te spreken, dat men niet meer gehinderd wordt

door, niet eens meer herinnerd wordt aan die stof of die behandeling; dat men vóór zich heeft vizies, zooals een met Buysse naar den geest en het gevoel verwante toeschouwer ze zou hebben op dezelfde plaatsen en op dezelfde uren.

Deze dingen zijn ‘affe’ kunstwerken in den edel-strengen zin, welke Whistler gaf aan het woord ‘voltooid’; zij zijn zoo, dat het uitvegen of bij voegen van een enkele tint hen zou doen zeggen minder of iets anders, hen zou doen uitzingen een valsche of een andere, niet bedoelde noot.

En uit deze werken leeren wij, dunkt mij, den innerlijken mensch in dezen kunstenaar kennen als een, die, door zijn aangeboren aard werkelijk tusschen den levenslustigen, beweeglijken, goedgeluimden Claus en den dieper voelenden, weemoedigeren, bijna elegischen Baertsoen in staat. Wat dichter bij Baertsoen, waar het aankomt op het gevoel, wat dichter bij Claus, waar het aankomt op de voorstelling en de kleur. Buysse was van aard geneigd tot melankolie, doch hij opende graag oog en hart voor wat licht en luister, voor wat leven en blijheid brengt. Ook veropenbaren zich in zijn beste dingen, in bijna alle, tegelijk een zich gewonnen geven aan treurnis en een verlangen naar vreugde. Zijn hand verlustigde er zich in, ons de dikke of dunne wademen van ochtend- of avondnevel, van regen- of mistdagen vóór te tooveren, doch zij schijnt het penseel niet te kunnen en niet te willen neerleggen, zoolang zij er niet in slaagde, die wademen te doordringen en te doorgloeien met de warmte van een zonnestraal.

En nu denke men niet, dat, waar de meester zoo geheel opging in het vertolken van zijn stemming, de teknische behandeling wellicht een minderwaardige was. Het tegendeel is waar! Ieder van zijn beste stukken is, in elk onderdeel, zoo volslagen in evenwicht; de schakeeringen smelten zoo natuurlijk en zacht in elkaar; alles staat zoo duidelijk juist op zijn plaats, dat er geen ruimte meer blijft voor afkeurende kritiek.

Frans Hens is en was van eerst af een zelfbewuste, een overtuigde, een sterk willende. Staande buiten elke school, zonder eenigen anderen meester dan de Natuur en zijn sterken drang, - nooit bezocht hij zelfs de Akademie, - liet hij zich vangen in het enge kringetje van geen enkele bent of kliek, maar, zeggende gelijk Montaigne, ofschoon niet volkomen in denzelfden zin als

deze, ‘je prends mon bien où je le trouve’, haalde hij uit elke richting datgene, wat hem tot ontwikkeling zijner eigen gaven nuttig kon zijn. Wars vooral van dien gemakkelijken bijval, welke zoovelen het spoor bijster maakt, die, in stede van steeds naar beter en hooger, alleen naar het aan den man brengen van eenige aardig opgepoetste liefelijkheden streven, werkte hij, zonder hoop op den anders wel verdienden ‘aftrek’ - en, al te dikwijls en al te lang was dit het geval, zonder zelfs door eenigen verkoop beloond te worden, rustig en moedig voort, de kunst om de kunst zelf, en de Natuur nog eens om de kunst liefhebbende, beoefenende.

Hoe weinig stoffelijk voordeel zulk een optreden ook moge verschaffen, zeker is het, dat het Hens van lieverlede deed plaats nemen onder de beste artiesten der jongere generatie, onder diegenen, van wie men terecht verwacht het gerijpte werk van een gerijpt talent, dat niet terugschrikt vóór het moeilijkste onderwerp, maar zijn reeds groot kunnen niet eerder aan om 't even welke stof besteedt, dan na van deze stof, lang en ernstig, al het treffende, eigenaardige, bestudeerd en in zich opgenomen te hebben.

Overweldigende natuurtafereelen hebben Hens nooit aangetrokken; ook het gewoel en rumoer van de buitenwereld laat hem koud. Blijkbaar oefenen stilte en eenzaamheid op hem de grootste betoovering. Het droomerige van een schuchteren maanschijn over de in nevelen gehulde Schelde; het allengs-ontkiemen van den dageraad over een zacht deinend zeetje; het gemoedelijke dobberen van eenige schuiten bij laag tij; het sluimerziek wiegen van een kotter, vastgemeerd te midden van den breeden Scheldevloed in den mysterieuzen nacht; de veerijke, veie poldermeersch in de slaperigheid van den namiddag of van den neschen vroegen morgen; ziedaar zijn meest geliefkoosde onderwerpen. En hij vindt op zijn palet fijne paarse of schelpkleurige tinten en in zijn gemoed een zachte, soms bijna vrouwelijke poëzie, om deze op zichzelf weinig zeggende, bijna abstrakte onderwerpen volop genietbaar en aantrekkelijk te maken.

In de schilderijen, die hij bij vollen dag voltooide, schrikt hij niet terug vóór soms zeer stoute kleurantithezen. Kobaltblauwe hemelen, uitgespannen boven brutaalroode pannendaken en baksteenhuizen, omgeven nu van donkertonig, dan weer van levendig

of bleekgroen geboomte, schildert hij met een verbazend meesterschap, dat hem in staat stelt, elk onesthetisch geschetter, elke het oog krenkende hardheid te vermijden, de meesttegenstrijdige kleuren op te lossen in een volkomen harmonie.

Een enkelen keer, als bij uitzondering, wordt hij fantastisch. Dan toont hij ons, in een dichten nevel, alle zeilen uitgezet, een reusachtig zeeschip, vooruitschietend, geheel onhoorbaar, door een met ingehouden toren klotsende zee, en doende ons onvrijwillig denken aan het spookschip van den Vliegenden Hollander, verloren voor eeuwig, ver van elke haven, op de klagende wateren, of het logge wrak van een geheel onttakeld, het onderste bovengekeerd vaartuig, liggend, log en zwaar, als het lijk van een voorhistorisch watermonster op het nauwelijks bewogen water van de Schelde bij Antwerpen.

Van Baseleers volkomen oprechtheid in het nastreven van eenvoudige natuurwaarheid wil ik geen ander bewijs dan dat hij, ondanks al het dwepen van zoovelen met de meest uiteenloopende methoden, zich getrouw bleef tevreden stellen met de gewone, de van oudsher geijkte werkwijzen. Noch zijn teeken-, noch zijn schildersmanier levert veel bijzonders op. Maar men ziet het elk van zijn akwarellen, elk van zijn pastels, elke van zijn olieverfschilderingen aan, dat er aan gewerkt werd met algeheele toewijding, met een alles beheerschende liefde tot de waarheid, met een dringende behoefte om zoo zuiver mogelijk te vertolken, wat even werkelijk gevoeld werd als goed gezien, zooals men alleen bij ware, tot beter dan gewone dingen bestemde kunstenaars aantreft.

Baseleer schildert in hoofdzaak land- en waterschappen, de Schelde, namelijk haar melankolische oeverpolders en haar kleine even melankolische havenplaatsjes van Antwerpen tot bijna aan de Zee. En wat ik niet weinig op prijs stel in zijn werk naast de reeds gewaardeerde oprechtheid van zijn uitspraken - Baseleer ziet niet, als zoovelen in België, de Natuur, zelfs den geweldigen Vlaamschen landstroom in het klein; niet het roeibootje alleen of het kleine kreekje, waarin onder een smachtig stukje hemel een vrouw wat linnen wascht; niet het huisje op het oevertje met een bankje vóór de deur; hij ziet, overziet het zee- of landschap met de oogen van een, die de natuur opvat als een epos en niet als een almanak-anekdootje; hij trekt mijlen en mijlen te zamen binnen

de toch enge ruimte van zijn lijsten en vergunt ons, met hem en door hem te ademen, met machtig op- en neergaande borst en open longen, den wildwaaienden wandelwind en de zoet-zalvende ziltheid van de zeelucht.

Naar het gevoel verwant met Door Verstraete en Baseleer, door de tekniek meer overhellend naar Luyten en soms toch ook naar Verstraete, is Henry Rul (geb. 1862) een ‘peintre de demiteintes’ als den Duyts en Baertsoen, die zich zelden toelegt op volheid en kracht van toon; die al wat ruw brutaal, schril of hartstochtelijk is met opzet schijnt voorbij te zien. Wat op zijn fijnbesnaard gemoed bekoring oefent, dat is een bescheiden chiaroscuro, het schemelen van een zonnestraal door een dichtgeweven bladerdak, het licht van morgenzon of maan, heenzijpelend door witte nevelen, de parelmoervervige schakeeringen van een bekroosden, slapenden waterplas.

Lente- en najaarsindrukken, lente-indrukken vooral geeft hij weder, daarin allervolkomenst getrouw aan zijn stil, bescheiden en melankolisch temperament. Schildert hij een winterlandschap, dan kiest hij bij voorkeur het schemeruur van den morgen of den avond en laat de gele of rozige zonneschijn heenspelen over de stil dooiende sneeuw. Altijd en overal is hij en blijft hij de schilder der zoetstreelende halftinten, der fijntonige overgangen.

Met deze eigenschap van zijn koloriet staat overigens zijn geheele opvatting van het landschap in verband.

Van een door stoffelijke juistheid verrassende weergeving is er bij hem geen spraak. Hij stelt er zich mee tevreden, wat hij vóór zich heeft te vertolken, het voor te stellen zóó gelijk hij het gevoeld heeft bij het eerste zien, wanneer nog enkel de groote lijnen tot hem spraken, de kleine kantjes nog in een zachten schemer gehuld waren.

Al de onderdeelen van het landschap smelten onder zijn hand harmonieus ineen, krijgend en behoudend juist zooveel waarde, als volstrekt noodig is, om het geheel te volledigen; blijvende, elk op eigen plan en in eigen licht, van gelijk belang. Hoogstens vermeet hij zich, in elk onderdeel te streelen en te vertroetelen, met liefdevoller zorg weer te geven en te doen spreken die bizonder-heid, waar, naar zijn gevoel, het hem eigenlijk in zit, en die zijn werk poëtische waarde moet bijzetten, evenals hij, zonder moeite, onder duizend onderwerpen steeds en onfeilbaar zal uitkiezen die,

welke hem, en na en door hem den toeschouwer, kunnen brengen in een weemoedig-zoete, eenigszins weeke droomstemming.

Van Waalschen oorsprong, in 1853 te Spa geboren, deed Alexandre Marcette zijn studies te Antwerpen, om zich later te Gent en eindelijk te Brussel te vestigen. Een zeer aantrekkelijk figuur in de gezamenlijke evolutie van de school.

Uit al wat Marcette schilderde, spreekt zulk een oprechtheid en zulk een eenvoud van gevoel, straalt zulk een frischheid en onmiddellijkheid van indruk, dat het als de veropenbaring van een groote waarheid over ons komt: als deze toch zeer moderne artiest zich, in bosch of wei, op zeestrand of rivieroever op zijn veldstoel neerzet, dan hebben al de theorieën van would-behervormers en vernieuwers voor hem alle waarde verloren; dan heeft hij tot zelfs de herinnering vergeten aan het ergerende marktgeschreeuw van verstokte, stelselmatige stippellustigen; dan voelt hij zich enkel mensch nog en dichter. Hij wijdt zijn beste krachten, al zijn kracht en zijn kunnen aan slechts dit ééne: uitdrukken in zijn werk en zoo getrouw en van zoo nabij mogelijk, doch zonder ooit aan een fotografie te doen denken, de dichterlijke impressie, welke het eeuwig jong, het eeuwig anders, het eeuwig nieuw wezen van het rond ons levende, zichtbare Zijn, op hem teweeg brengt.

Dit vooral treft bij dezen geboren impressionnist: niet als een logge, doode, louter of vooral stoffelijke massa ziet hij en maalt hij de Natuur; maar als een levend, bewegend, ik zeide schier, een bezield wezen, neen als het leven en de beweging zelf. Die wasem van maagdelijkheid en jeugd, liggende eiken morgen opnieuw op gras en bladeren; die glans en die doorzichtigheid van water en lucht; dat wemelende in de lijnen van al wat wij in het bewegende ether met onze oogen waarnemen; voller, reëeler, sprekender dan hij weten maar heel weinigen het weer te geven.

Nog iets anders treft ons. Zonder iets van dat bij sommigen wel wat gewilde en gezochte blauw of wit, is Marcette een werkelijk luminist, niet op dezelfde wijze, maar even goed als Baertsoen, Claus, Buysse. Al wat hij schildert ligt als in een bad van licht. Met de gewone oude middelen, zonder ooit zijn toevlucht te nemen tot stippelen, bereikt hij, in zijn lichteffekten, een ongeëvenaarde fijn- en klaarheid. Geheel met dat alles komt dan ook overeen zijn opvallende voorliefde voor onderwerpen van lucht en water, voor

de grachten en ‘ruien’ onzer stille Vlaamsche steden, dragend, in haar rustig vloeiend nat, den mooien droom van schilderachtige oude huizen; voor heldere rivieren, vroolijk schaterlachend onder een weelde van overhangend lenteloof; voor volle zeeën, zwalpend schier zonder kust en horizon, ondei laag bij laag van als fijne wol of nog fijner rag uitrafelende zomerwolken.

Bij het schrijven van deze laatste woorden stonden mij weer vóór oogen, verrassend waar in hun mooie, rijke, frissche kleur, eerst die geheele reeks akwarellen en pastels, als ‘De Sint Michielskaai’ en ‘De Oude Vaart’, ‘De Bijlokekaai’ en ‘Het Schippershuis’ te Gent; dan ‘De Schelde vóór Antwerpen’; en vooral, in al de morgenpracht van zijnlentemaagdelijkheid, dat mooie riviertje uit de buurt van Rome, l'Annienne, de ware betooverende glimlach eener schoone werkelijkheid; eindelijk ‘Het Zeehoofd te Blankenberg’, ‘De Maas in Holland’ en niet te vergeten, het groote aan het Gentsch Muzeum behoorende schilderij ‘L'Eclaircie’, met een der allervoortreffelijkste hemels, of beter zwerken, die wel ergens te bewonderen zijn.

Men verweet Marcette weleens, dat hij, geboren Waal, in zijn gezichten uit Gent en Brugge, den juisten toon niet treft, het tragische niet benadert, dat onze Vlaamsche steden zou kenmerken.

Geheel ten onrechte! De melankolie onzer oude steden is niet tragisch: dat is zij alleen, gezien door den bril van Maurice Maeterlinck, juist zooals ons platteland tragisch wordt in de werken van Georges Eekhoud en Emile Verhaeren, een opvatting, die ik gaarne voor lief neem, op voorwaarde dat men ze anderen niet poge op te dringen of ze als de eenig ware te doen doorgaan!

De weemoed van ons land is een stille gedempte weemoed; iets liefs, zoets, vertioostends bijna is er aan eigen; het is een zacht weenen door den glans heen van een goedhartigen lach; de eentonigheid van een kerkhof in avondzonneglans; de stilte van een begijnhofje; niet de lijkeneenzaamheid van een slagveld, maar de weemoed van Brugge, zoo goed begrepen en innig gevoeld door G. Rodenbach in ‘Le Règne du Silence’ en door Hélène Swarth in zoo menig vers, Brugsche of Mechelsche impressies bevattende. Dien weemoed nu weet Marcette voortreffelijk weer te geven, en het is voor hem, die zijn werk bestudeert, niet de minst aangename verrassing, dat de meester, die overal elders het intense, krachtige

vroolijke leven der Natuur zoo wel weet uit te drukken, dezelfde is, die zoo innig en diep vertolkt de intense droefheid onzer ‘villes mortes’.

Marcette schildert eenigszins zooals Constant Meunier beeldhouwde. Vergeet men bij dezen pleister en brons en marmer, bij hem ziet men nog nauwelijks verf. Bij beiden zingt het gevoel den boventoon.

De Brusselaar Victor Gilsoul (geb. 1867) behoort tot diegenen die, instintkmatig of beredeneerd, om het even, de oude nationale meesters pogen na te streven, en dit wel in het tweevoudig opzicht van het koloriet en van de opvatting.

Hij is een van de niet zoo heel velen, die blijkbaar den invloed van de onderscheiden richtingen van na 1880 niet of althans zeer weinig ondergingen. Als kolorist is hij het best te vergelijken met de impressionisten van de eerste school van Tervuren. Als dezen schildert hij zoo als men 't in 't Fransch noemt ‘en pleine pâte’, leggende, zonder daarom eigenlijk aan te dikken, de verf, met het paletmes vaak, in vette vloeiende lagen op zijn doeken, en niet eer te vreden, dan wanneer zijn werk warm, rijk en harmonieus genoeg is, om het oog aan te doen met de zachtheid van oud fluweel of den glans van mooie zijde. Voor 't overige vertolkt hij de Natuur, zoo als zij is; geeft zich doorgaans luttel moeite, om ze voor te stellen in een hoogeren glans van schoonheid dan de werkelijkheid ze vertoont; stelt zich tevreden met het eerste boschkantje, grachtje of huisje het beste, en hecht ook niet altijd veel waarde aan wat men noemt de mise en page, het voorstellen en schikken van de dingen onder den hoek van een meer esthetische lijn.

Diep gaat Gilsoul nu over het algemeen wel niet; daartoe ontbreekt het hem te zeer aan idealiteit, aan gevoel zelfs. Doch zóó treffend juist is, in zijn werkelijk goede dingen, het moment, het getijde van jaar en dag of nacht weergegeven, dat men, er vóór staande, bewogen wordt, niet door die fijnere, psykologische aandoening, welke b.v. Baertsoen teweegbrengt, maar door een emotie als van de dingen zelf. Zijn impressionisme bestaat hierin, dat hij, zonder er iets van het zijne bij te doen, de indrukken, welke de Natuur op het gros der menschen teweegbrengt, herschept in zijn schilderijen. En somtijds slaagt hij daarin zoo voortreffelijk, dat men er gaarne, als hij zelf, alle richtingen van de

wereld voor vergeet. Dit is het geval met ‘Slecht Weder’, een van de beste en reëelste natuurwedergaven, die ik ooit zag; met het stille, maar juist in die bescheidenheid zoo mooie ‘Bij Vespertijd’, en ‘Avond bij grijs Weder’, en zijn welhcht nog mooieren ‘Novemberavond te Dordrecht’ in het Muzeum te Brussel.

Een hoogst belangwekkende antitheze zijn deze twee, mij, ondanks zooveel wat hen scheidt en onderscheidt, even dierbare artisten: Valerius de Saedeleer (geb. 1869) en Edmond Verstraeten (geb. 1870).

Beiden even fijngevoelig aangelegde poëtennaturen, beiden even oprechte en waarheidgetrouwe veropenbaarders van een hun bizonder lief gewest: voor den eersten het schilderachtige heuvelland tusschen Avelgem-Ingoigem en Oudenaarde, voor den tweede de weelderig-vruchtbare, lijkkleurige Durmevallei in Waas.

Reeds dáárom maakt de Saedeleer onze levendigste belangstelling gaande, omdat hij den moed en de kracht heeft gehad, zich een eigen weg te banen, zeer ver van den breederen, van nu ai gemakkelijkeren weg, dien de meeste hedendaagschen zich verplicht achten te bewandelen, m.a.w. omdat hij stoutweg heeft aangedurfd de thans algemeen zegevierende manier te versmader en zelfs heel iets anders na te streven dan haast al zijn tijdgenooter beoogen, met name: stijl. In zekeren zin een geestverwant var enkele, deze min, de andere meer ‘bizondere’ artiesten: Degouve de Nunques, Karel Doudelet, soms Frédéric en Fernand Khnopff destijds ook F.M. Melchers en in Nederland P.C. de Moor, is hij tevens, en dit op de meest natuurlijke manier, ongezocht, ongewild, alleen uit aandrang van zijn innigst-inwendigen aard eer evenboortig mededinger, - geen navolger, van de vijftiende er zestiendeeuwsche meesters, en wel in de eerste plaats van Pieter Bruegel I.

Hij doet ze niet na, de zoogezegde primitieven; hij is eenvoudig met hen verwant naar ziel en geest; hij voelt en ziet zooals zij zelf Hij voelt de poëzie, hij ziet het karakter van heuvel en vlakte bosch en rivier, huis en akker, zooals zij die voelden en zagen; hij geeft ze weder, zeker even weinig met de middelen, hun eigen, als met die van zijn tijdgenooten, maar zeker met een nauwgezetheic en een liefde, genen gemeen, velen dezer vreemd.... zeer vaak Hij wijkt af van de primitieven, doordat hij rekening houdt met den vooruitgang, door de hedendaagschen werkelijk gedaan, en

van de hedendaagschen door zijn verzaken aan wat in hun streven minder duurzaam, waarschijnlijk alleen mode of snobisme is. Hij is noch heusch primitief noch heusch modern! Hij is, als Leys, iemand, als Lamorinière ook, iemand, en zich zelf! Is dat niet genoeg?

Niet van eerst af was de Saedeleer, wat hij nu is. Verre van daar!. In zijn eerste jaren, d.w.z. zoowat van 1880-1890 toe, was hij een hartstochtelijk aanklever van de meest modernistische tek-niek....

Zoowel als de beste openluchtschilders zijn hem de ‘Errungenschaften’ van de wezenlijk groote modernen bekend. Hij weet even goed als wie ook diepte en ruimte, de doorschijnendheid van 't luchtbad, de fijnheid van 't licht weer te geven, maar hij legt er zich even gewetensvol op toe, de haast pijnlijke nauwgezetheid, de ver-doorgedreven af-heid en niet het minst de stijlvolle vertolking van de Ouden in eer te houden. Met den geheel anders werkenden Edmond Verstraeten is hij de eenige onzer schilders, die de rhythmiek van onze landschappen, het mooie spel van hun lijnen poogt te vertolken, samen met de poëzie, welke de gang der jaar-, maand- en daggetijden daarin schept.

En 't is treffend na te gaan, hoe, met van elkaar geheel onderscheiden, ja tegenstrijdige middelen, Verstraeten, de volstrekt moderne, en de Saedeleer, de.... man uit een vroegeren tijd, als Leys verplaatst in den onzen, de zelfde wonderen verrichten.

Wat kan ons het middel schelen, als het doel getroffen wordt? Schilder zoo breed als Luyten, Courtens, Baertsoen, zoo lichthel als Claus of Buysse, zoo peuterig en gedetailleerd als een enlumineur! Mij wél, als gij mij weet te pakken, te ontroeren....; als gij maar muziek en poëzie weet te maken, ziedaar! Men vinde de Saedeleers methode van onzen tijd of niet! Mij is 't genoeg, te hebben voelen komen over mij de betoovering, die hem deed werken; te hebben meegezinderd met wat gezinderd heeft in hem.... Kijk, in een van zijn beste werken, die even in knoppen staande, in o zoo teere, broze knoppen staande appelaars, blinkblank op de dreigende Maartwolk, waaruit het straks heel zeker zal hagelen, hagelen, wreed kletterend over den boomgaard! Voelt gij den scherpen noordewind, die de sneeuw doet bevriezen op den boord van de al loomer vloeiende Leie? Of komt over u de donzige koestering van de zachte sneeuw, om- en induffelend het

heele heele dal, hoef bij hoef en dorp bij dorp, heinde en ver? Hebt gij deze indrukken opgedaan, en vele andere mee, dan hebt gij de Saedeleer begrepen in zijn innigste wezen; dan waardeert gij ook zijn werk, zijn kunnen! Want, hoe stevig en echt ook, zijn tekniek dringt nergens naar den voorgrond; zij is en blijft wat het rijm is in een heusch gedicht, ‘une esclave que ne doit qu'obéir!’ Niet dan in de tweede of derde plaats denkt men bij hem om verf, penseelen, manier; hem is het te doen om de poëzie zelf, die in de Natuur schuilt! Die wil hij doen spreken tot degenen, die ze ook in de werkelijkheid kunnen hooren, en dat hij het niet alleen wil, maar doet, is zijn voorrecht en groote eer. De Saedeleer is een schilder, die wel de oogen streelt, maar vooral - de ziel ontroert.

‘De oogen streelen en de ziel ontroeren’, is de leus van Edmond Verstraeten niet precies dezelfde? Ja zeker, hij doet het met geheel andere, met bepaald moderne, - ja, want hij versmaadt geen enkele tekniek, evenmin het stippelen als het vlakschilderen, - soms met de allermodernste middelen. Doch het batig slot van zijn arbeid weegt in feite op tegen dat van de Saedeleers werken.

Met dezen en soms met Delaunois is Verstraeten van al onze landschapsschilders degene, die de grootste behoefte heeft aan ruimte van horizon; zijn oog omschrijft met welgevallen zijn gezichtskring nu rond een gehucht, straks.rond een geheel dorp met zijn gehuchten, soms wel eens rond een mijlen verre strekkende landoppervlakte. Wat hem in 't aldus geziene het machtigst be-toovert, zijn niet zoozeer de vorm en de lokale kleur van kerk en molen, huis en schuur, schelf en mijt, boom en heester, als wel de lucht, waarin dat alles zich baadt, het licht, dat het luchtbad doortintelt en doorgloeit, de hemel met zijn aldoor afwisselende wolkformaties boven alles.... Een woord van Taine tot het mijne makende, durf ik zeggen, dat in al wat Verstraeten schildert, ‘de hoofdpersoon is het Licht’, waarin alle dingen baden, net zoo goed als het dit is in de werken van Sisley, Monet, Buysse of Claus.

Daar wij den jongen meester uit het Land van Waas beschouwen als den meest reprezentatieven der landschapschilders van de generatie, die onmiddellijk voorafgaat het opkomen van de allerjongste, nu nog volop in de evolutie staande richtingen, waarover wij, bij gebrek aan voldoende dokumentatie, ons nog geen oordeelvelling durven aanmatigen; achten wij het noodzakelijk, zijn

kunst wat van nabij te belichten. Wij zullen daarbij uitgaan van zijn allerlaatste en zeker wel volledigste tentoonstelling, die welke hij in den loop van dit jaar hield te Amsterdam eerst en te Antwerpen daarna (Februari-Maart 1921).

Wij noemden Verstraeten zooëven een meester, en wij nemen dit woord niet terug. Welke zijn wel de eigenschappen, waaraan wij een meester herkennen? Waarom noemen wij in het zelfde kunstvak A.J. Heymans, Courtens, Baertsoen meesters? Is het niet, omdat elk van deze schilders naast een eigen vizie van de natuur, een even zoo eigen uitdrukkingswijze heeft gevonden, volkomen geschikt, om die personeele opvatting, dat personeel gevoel, volledig uit te drukken? Dat alles bezit Verstraeten en nog wel in zeer hooge maat.

Zijn vizie? Vergis ik mij, wanneer ik zeg, dat de vizie van onzen Durmeschilder het allermeest verwant is met die van A.J. Heymans zooals deze zich zoo heerlijk heeft ontwikkeld in de jaren 1895-1910? Wij zouden het haast wagen, te zeggen, dat Verstraeten, onbewust of bewust, om 't even, de voortzetter is van Heymans' prachtig levenswerk. De weg, dien hij volgt, loopt niet evenwijdig met den door den ouderen meester ge volgden; het is eenvoudig de zelfde weg; Verstraeten echter, als de zooveel jaren jongere, moest hem niet van de meet af betreden; hem was het gegeven er den voet op te zetten op een plaats, waar het voor Heymans reeds halfweg was.... Hem is het tevens vergund, er nog op voort te schrijden, nu dat de groote oude meester op den rand is gaan uitrusten.... Wij bedoelen: Verstraeten leerde de Natuur zien met het zelfde door school-, overleverings- noch modevooroordeel benevelde onbevangen oog, waarmede Heymans ze vóór zoo velen zag; doch hij nadert stouter, bijna onbeschaamd tot de gesluierde godin; hij kijkt vranker tot onder haar laatste omhulsels; hij speurt en vindt er meer in dan de andere, wien zij toch zooveel openbaarde, er in zien mocht of kon. Hij leidt als het ware de uiterste gevolgen af uit de leer van A.J. Heymans.

Omdat Verstraeten de Natuur ziet in de eeuwige verrassing en verreining harer verschijning; in haar eeuwige frischheid, haar elk seizoen en eiken morgen herbeginnende jeugd; omdat hij ze ziet, zooals zij daar ligt onder de doorschijnende blauwe hemelstolp en daarbij heeft leeren vergeten, met opzet vergeten, hoe groote meesters met klinkende namen ze vóór hem hebben weer-

gegeven; daarom kon hij zijn palet zuiveren van alle konventioneele, van alle valsche tonen, om er alleen op te behouden de primitieve, zuivere kleuren, die uitmunten door de helderste fijn- en de fijnste helderheid.

Verstraeten staat tegenover de Natuur als Gezelle, die in een van zijn wonderbaarste gedichten zong: 'Ik weet ik een spiegel, een spiegel zoo klaar, - zoo klaar en was nimmer een spiegel!' Een spiegel is een wonder, een tooverachtig ding: in zijn schijnbaar donker vlak trekt hij alle klaarheid saam en kaatst ze verhoogd terug! Waar Heymans tot nu toe dien spiegel zag veel klaarder en stralender dan alle anderen, daar ziet Verstraeten hem nog helderder, nog zuiverder, nog maagdelijker. Is maagdelijkheid, ongerepte maagdelijkheid niet een opvallend kenmerk van al wat de artiest sedert jaren voltooide? Kies er uit, welk-danig stuk ook: hier dezen hooioogst, deze met schurftkruid bewassen vlakte, dit stille Dylewater onder wat boomen in Heverbosch, dezen zonsopgang of dezen zonsondergang, dit tooneel van verwoesting na den storm, of een van die sneeuweffekten, welke hij, als de groote P. Bruegel, zoo gaarne schildert en die hem zoo goed afgaan; en zeg mij, of niet evengoed dat in een donkerder gamma uitgevoerde 'Na den Storm', of 'Dylewater onder Boomen', of 'Vijvertje' waar zich sparren in spiegelen, even frisch, gezond en lavend frisch, even maagdelijk en paradijsachtig jong zijn als die 'Sneeuwstorm' met de er in verdwijnende kudde, als 'Durme vol Drijfijs', als 'Een wit Zeil op het Water', als het overheerlijke 'Dorp in de Sneeuw'!

Ik geloof niet, dat ik mij vergis of mijn mond voorbijspreek, als ik zeg, dat van al onze hedendaagsche landschapschilders geen zoo geheel in de Natuur opgaat, haar geheimenissen zoo zeer doorpeilt, haar schoonheid zoo innig doorvoelt als Edmond Verstraeten. Geen enkele!

Dit blijkt, naar onze meening, uit het verbazend talent, waarvan hij telkens en telkens weer blijk geeft in het weergeven der wolkenvorming. Wij kennen nauwelijks een anderen Vlaamschen schilder, die luchten borstelde, die - wij zullen niet zeggen - mooier of even mooi, maar juister, waarder, natuurlijker zijn.... 'Mooie' luchten, rijkgekleurde luchten, bewogen luchten, lichtklare en nevelige luchten gaven ons, vóór Verstraeten, Crabeels, Verwee, Claus, Courtens, vooral Heymans te bewonderen; maar

geen voltooide schilderijen, waarin de wolkenvorming zelf zoo verrassend juist is waargenomen als door den schilder uit het schoone Waas. In zijn hooger bedoelde overzichtelijke tentoonstelling kon elkeen, die de Natuur zelf met eigen oogen leerde zien, er zich van overtuigen: daar toch hingen doeken, waarop al de onderscheiden wolkenvormen zijn voorgesteld, niet alleen de drie hoofdvormen, de laagwolk of stratus, de stapelwolk, cumulus, en de vederwolk, cirrus, maar tot zelfs de tusschenvormen, wier geleerde Latijnsche namen wij maar zullen verzwijgen, terwijl het toch overbodig is er ook de regenwolk bij te noemen. Niet alleen de juiste gedaante, ook de vlosheid, lichtheid, dikte dier wolken, ook de afwisselende hoogte, waarop zij, in Zomer en Winter, drijven, houdt de kunstenaar in het oog als een onfeilbaar atmosfeerkundige. En dan de kleur! Zie, in de stukken met hooggespannen zonnigen trans, als b.v. ‘Eenzame Hoeve’, hoe glimmend, vlekloos wit de wolken daar hangen in het opvallend licht; zie, in andere stukken, die avond- of morgeneffekten voorstellen, hoe daar, bij zoogenaamd doorpriemend licht, de wolken allerlei tinten vertoonen, wit, geel, grijs, blauw, oranje, rood.

En ook het eigenlijke effekt van de wolken, hoe weet Verstraeten het vast te houden! Vergelijk eens de lucht van 't reusachtige mei-tafereel, ‘De Hengst’, met die van het nauw kleinere ‘Na den Storm!’ En gij zult begrijpen! Een zegening is de hemel daar, als een ratelende vloek hier....

Ook het water geeft de meester prachtig weder, als weinigen. Zijn water is niet alleen, al naar het zich in het gekozen moment voordoet, rustig of bewogen, slaap- en droomwater als in ‘Vijvertje’ en ‘Rivier in het Woud’ en ‘Na den Storm’, of kabbelen babbelwater als in het prachtige ‘Witte Zeil’; het is diep, geheimzinnig, en weerkaatst in het kostelijkst spel van tinten en tonen al de kleurschakeeringen van de omgeving.

Dit alles was, in Verstraetens prachtig salon, een bizondere studie waard.... Wie er zich toe liet verleiden, kon er dubbel van genieten.

Maar er is meer in Verstraetens landschappen dan dit alles! Er ligt, niet aan de oppervlakte, niet voor den eerste den beste onmiddellijk te gissen, een diepe, innige stemming in, die er als een innige wijding aan geeft. Noem dat dionuzisch, naar een woord van Nietsche! Mij wel! Noem het mystiek, natuur-, niet geloofs-

mystiek! Mij goed! Maar speur ze na, leer ze vinden, leer ze beleven! Ik zal u den weg toonen.... Ga rustig neerzitten vóór het nog al groote stuk ‘Het witte Zeil’, en poog dat stuk Natuur te zien met de oogen van uw ziel en het oogenblik te beleven, waarop de meester het vond, zag, omschiep in zijn ziel.... En gij zult, als wij zelf, over u voelen komen die eigenaardige huivering, ‘ce frisson’, welke Gurnemanz zoo almachtig mooi uitspreekt in den ‘Charfreitags-Zauber’ van Wagners over- en o verheerlijken ‘Parsifal’, want het moment, hier door des schilders tooverkonste vastgelegd, is wel degelijk en kan niet anders zijn dan de verzoening van de geesten van deinzende winterkou en naderende lentewarmte; de verzoening van wind en zon in de Goede Week, als de Lente gaat verrijzen gelijk de Heiland op Paschen.

Wie dat kan uitdrukken, voelbaar maken met wat kleur, is een kunstenaar van meer dan gewoon gehalte! Zulk een is deze eenvoudige, tot veinzen noch gebaren bekwame oer- en ras-Vlaming uit het zoete land van Waas, Edmond Verstraeten.

Men denke nu niet, dat de dichter-schilder van de Durmestreek als een doodgewoon realist, een waarheidgetrouwe kopij poogt te geven van.... het min of meer wijd uitgestrekte landschap daar vóór hem. Neen! hij veroorlooft zich niet, zooals de mannen uit 1800-1840, te komponeeren, maar wel.... te synthetizeeren, d.w.z. in de daar vóór hem liggende Natuur samen te vatten tot één harmonieuze eenheid juist die gedaanten en kleuren welke, naar zijn onfeilbaar oordeel, het natuurmoment, dat hij wil vertolken, het voortreffelijkst kenmerken.... Zijn landschappen, zelfs die van de grootste afmetingen, zelfs die met het rijkst geschakeerde licht, munten, juist dáárom, uit door zulk een treffende eenheid, niet altijd van toon, maar van indruk, terwijl zij daarenboven een frischheid en onmiddellijkheid van gevoel uitademen als bij zeer, zeer weinige anderen.

Niet zonder iets als gewetenswroeging zie ik er van af, nog te spreken van de geheele reeks talenten van uiteenloopenden aard en richting, welke elk op eigen wijs de eer van onze landschapen zeeschildering ophouden: Jan de Greef (1851-1894), die, ondanks jaren van eerlijken onvermoeiden arbeid, ondanks het voltooien van een geheele reeks rijpe en meesterlijke doeken als ‘De Zwanenvijver’ in 't Brusselsch Muzeum, zoo goed als onbekend en zeker miskend overleed; Frantz Charlet (geb. 1862), die, na

veel zoeken en onvoldaan blijven, eindelijk, in de sprookjes-stille doode stadjes aan de Zuiderzee en soms in Zeeland onderwerpen vond, die hem zouden toelaten, met ongemeene fijnheid van toonschakeering, impressies beide van intieme waarheid en innige distinktie uit te spreken; August Blieck, die, zonderling genoeg, met een aan de vroegste impressionisten van de Tervurenschool ontleende tekniek, gegrondvest op sterke, bijna brutale tegenstellingen, weed modern te zijn en te bewegen door ware poëzie; Khnopff, van wien de uiterst fijngetoetste avondjes aandoen als het gefluister van een intiem gekeuvel in een schemerig hoekje van een met tapijten behangen kamer; de voortreffelijke Alfred Delaunois die, uitmuntend als geen tweede in het weergeven van de plechtige stilte en de paleisachtige weidschheid onzer kerken, zich tevens, in zijn reeds talrijke serie ‘In 't Land der Monniken’, een landschapsschilder toonde van zeer bizonder allooi; de begaafde Karel Mertens[1)], in zoo vele te weinig gewaardeerde landschappen, gestoffeerd met kijkjes uit het volksleven, zooals zijn ‘Op de Schelde’, zijn ‘Karreelsteenkloppers’, zijn ‘Zonnekloppers’, zijn ‘Visscherken’; verder nog Fichefet, Hamesse, Taelemans, de Haspe, Gouweloos, R. Loo□mans, het echtpaar Wijtsman, den zeer begaafden G. Morren, Viérin, G. Jacobs, Anna Boch, Marguerite Verboeckhoven, Opsomer, Oleffe, Jefferys, E. Jaques, Tony van Os, Edgar Wiethase, Posenaer, Aloïsde Laet, Riket, Michaux, Thonet, Célos, Jan de Graef, de te vroeg gestorvenen Crahay, Martin van der Loo en Richard Delahaye, en, onder de jongsten, Ch. Michel, Eyskens, André Lynen, Roidot, Gustaaf Hendrik Hellebuyck, Juliaan Severin, en vele anderen, die ik kortheidshalve wel moet ongenoemd laten.

Niet nalaten mag ik, minstens met den vinger te wijzen naar de landschappen, welke Albrecht Servaes, de jongste vernieuwer in Vlaanderen, morgen wellicht een der grootsten, in de laatste jaren voltooide en waarin hij, meer nog door de hem eigen opvatting dan door de behandeling, zoozeer afwijkt van de algemeen gangbare, bijna schreef ik, de ‘geijkte’ landschapsschildering. Zijn ‘Zonnecyklus’ werd evenzeer geïnspireerd door de werkelijke veldnatuur langs de Leie als de ‘plain-air’-schilderijen van Emiel Claus, Buysse, Baertsoen. Maar er is iets anders meê bedoeld dan eenvoudige en gewone natuurvertolking!

1) In ‘Het Schilderboek’, V, een uitvoerig stuk over hem door schrijver dezes.

Zooals de fijne kunstkenner, mijn vriend Jozef Muls, het deed opmerken, heeft dit werk vooral geestelijke beteekenis. ‘Dat is zoo waar, dat in elk van die stukken, waar niets te zien is dan aarde en lucht met telkens een verschillenden zonsondergang, wij figuren kunnen denken of ons een drama kunnen voorstellen. Het zijn landschappen, die de kunstenaar in zich heeft opgenomen, om ze zijn gedacht en gevoel te doen uitdrukken. Het is de aarde na den zondenval, het landschap van distels en doornen, van wangedrochten en serpenten. Het is een eindelooze droefenis, waar het licht toch als een boodschap door de duisternissen breekt. Het is een plechtig doorgloeien van aardsche duisternis. Het is de blijheid van het geluk, dat weer over de wereld komt van uit een ontzaglijken hemel. De huizen van de menschjes doemen op van onder een gouden mist. Heel het land geraakt doorgloeid van licht, de hemel komt op aarde, God is aanwezig, en de engelen kunnen neerdalen en in reien bewegen tusschen de bloemen en de vlinders.’

Tientallen jaren prees men het in de beste landschapschilders sedert 1830, dat zij in hun werk vertolkten de rijkgeschakeerde gevoelsindrukken, die de Natuur in hen opwekte, of dat zij deze Natuur opvatte'n als een weerspiegeling van hun eigen gewaarwordingen.... Zal men het nu Servaes euvel nemen, dat hij. in stede van personeele ‘états d'âme’, meer veralgemeende ‘états de conscience’ in de Natuur zoekt? En zijn er, in de kunst van vroeger eeuwen, zelf in die der Nederlanden, geen voorbeelden, geschilderde en ook geëtste, van zulk streven aan te duiden?

Om dit hoofdstuk te besluiten een paar regelen over onze latere dierenschilders.

Tot de beste en eigenaardigste van allen reken ik zonder aarzelen Jan Delvin, te Gent 1853 geboren, een tijd lang leerling van Portaels en Cluysenaar te Brussel, sedert 1902 thans bestuurder van de Akademie in zijn geboortestad.

Kwamen in zijn vroegste werken uiteenloopende, vooral Fransche invloeden voor, - zie zijn ‘Garnaalvisschers’ (1883) in 't Gentsch Muzeum, - van rond 1890 af teekent zijn zeer aantrekkelijke persoonlijkheid, - een mengsel van beheerschte kracht en distinktie tegelijk, - van jaar tot jaar zich duidelijker af.

Waren zijn vroegste werken, b.v. het 1884 voltooide ‘Steige-

rende Hengsten' zoo krachtig van uitsprong en skulptiiraal van lijn, dat men eer aan bronzen paarden had kunnen denken, van 1890 af speelt de kleur een veel aanzienlijker rol, om het even of hij zich bediende van olieverf, zooals voor zijn 'Picadores' (1900), of van pastel, zooals zijn 'Twee Epizoden uit een Stierengevecht'' (zelfde jaar). Is de kleur in deze drie stukken veel rijker en krachtiger dan in al zijn vroege dingen, in de tweede epizode is het weergegeven moment: de 'picador', door den bul zoo in 't nauw gedreven, dat zijn paard op de achterste pooten steigert en met de voorste rondklauwiert over den gehoornden kop van den vijand, zoo dramatisch en toch zoo zonder pathos geïnsceneerd, dat men er stom van staat. Stier en ros zijn daarenboven heerlijk van beweging.

Voortreffelijk zijn mede ''t Slachtoffer' (1902), Brusselsch Muzeum, 'Vechtende Paarden' (1903), Gentsch Muzeum, 'Scheeptrekken in den Winter' (1906), Muz. van Venetië.

Delvin, die als schilder van stierengevechten minstens de evenknie is van A. Lunois, is tevens een zeer degelijk portretschilder.

Alles wel beschouwd, zouden verscheidene landschapschilders, die met even veel talent als voorliefde dieren in hun veld- en weigezichten voorstelden, met volle recht aanspraak maken op een plaats op deze bladzijde. Courtens, Farasyn, Claus, Luyten schilderden paarden, koeien, zwijnen, eenden, ganzen met een meesterschap, die verscheidene animaliers van beroep hun zouden mogen benijden....

Ook Géo Bernier, die soms wel wat al te zeer onder den invloed van Verwee verkeerde, mag hier niet vergeten worden....

En zijn de meesterlijke 'Vechtende Paardmenschen', welke het Luiksch Muzeum van Aug. Le Vêque in 1900 aankocht, niet ook in zekeren zin zeer voortreffelijke dierenschildering?

Hoofdstuk XI.
James Ensor. - Zijn werk. - Zijn invloed. Ensor de wegwijzer.

‘Ik schilder geen onderwerpen, maar het licht.’
Uit een brief van ENSOR.
‘Vóór mij luisterden de schilders niet naar hun vizie!’

JAMES ENSOR.

James Ensor!

Een der puurste gloriën van onze hedendaagsche school, wellicht de meest temperament volle en innigst ‘primesautière’ van al onze schilders, in de laatste zestig jaar geboren! Een in den volsten zin des woords ‘geroepene’ en tevens een der hoogste ‘uitverkorenen’ is, ontegenzeggelijk, deze den 13 April 1860 te Oostende van een Engelschen vader en een Vlaamsche moeder geboren kunstenaar.

Tot nu toe ‘noemden’ wij hem wel herhaaldelijk, doch enkel in het voorbijgaan! En toch zou hij, door zijn ongemeene veelzijdigheid en het onbetwistbaar meesterschap, in haast ieder kunstvak aan den dag gelegd, in elk hoofdstuk van dit boek een afzonderlijke en diepgaande behandeling verdiend hebben.... In het moderne genre, in de portretschildering, in het stilleven, in de landschap- en marineschildering, ja, tot zelfs, in de historieschildering toe, voltooide hij stukken, wel eens ongelijk van waarde, voorzeker, maar waarvan toch vele ware ‘meesterwerken’ - en zelfs de minst volmaakte nog waar en degelijk ‘schilderwerk’ zijn.

Want, ofschoon James Ensor sedert lang zijn gouden sporen verdiende in het moeilijke vak der etskunst, ja, terecht als een der twee of drie voortreffelijkste etsers in Vlaanderen en geheel België staat aangeschreven; torh is hij en wil hij in de eerste

plaats zijn een kunstenaar van de kleur om de kleur, een ‘schilderend’ en niet een ‘teekenend’ of ‘stylizeerend’ schilder, onbewust en op eigen manier verwezenlijkend het prachtige woord, dat ik ergens van Durer las in onverbasterd Nurenberger dialekt: ‘Eyn Moler muss molen.’

Het is niet onaardig, dat deze zelfde Ensor, die, van ongeveer 1880 tot niet zoo lang vóór den aanvang der nieuwe eeuw, doorging als ‘de revolutionnair bij uitnemendheid’; die, op geest en zenuwen van de hoogstaangeschreven woordvoerders der Brusselsche kunstkritiek en niet minder op geest en zenuwen van de min of meer akademische inrichters der officieele tentoonstellingen een invloed oefende niet ongelijk aan dien, welken b.v. het spotbeeld van den een bebloeden ponjaard tusschen de tanden houdenden bolsjewist heeft op het zwakke brein en de slappe nerven van de concierge in een Parijsch ‘hotel’; het is niet onaardig, zeg ik, dat deze Ensor, van 1877 tot einde 1880, als oppassende, ja, voortreffelijke leerling in de Brusselsche Kunstakademie studeerde, en dit, zooals hij het zelf eens schreef, zoo ‘consciencieus’, dat hij zich, ondanks velerlei twijfel en aarzeling, zoo gelaten bij alle schoolsche regelen neerlei, dat hij een prijs, naar het Antiek nogal, - Ensor en het Antiek! - naar huis bracht!

Toch was Ensor reeds vóór het verlaten der Akademie gewetensvol, ja, hartstochtelijk aan 't ‘zoeken’. In zijn vrije uurtjes liep hij bij voorkeur naar de muzea, het liefst en het meest naar het Muzeum van oude Meesters, en daar zat hij uren lang, stil als een muis, zich te verdiepen in het bestudeeren van de meesterwerken der XVe en XVIe eeuw nu, van die der XVIIe daarna, en zoo kwam hij er van lieverlede toe, voortaan als een axioma te beschouwen, wat hem tot dan toe nog slechts vaag vóór den geest had gezweefd, dat in het België van 1880, de meerderheid van de beoefenaars der Schilderkunst, het eenig ware spoor der nationale Vlaamsche overlevering bijster geworden, het gevoel voor het ware ‘schilderen’, voor het rijke, warme, diepe, maar vooral doorschijnende, lichtende, natuurlijke koloriet hadden ingeboet en maar al te veel waarde hechtten ten eerste aan het zoeken naar dan nog dikwijls litteraire of wijsgeerige onderwerpen, tentweede aan zoogezegde volmaaktheid van een vorm, die hoofdzakelijk door teekenen, lineair teekenen moest bereikt worden.

Die jonge man van twintig jaar, half landsman van Whistler,

Turner, Constable, maar ook van Hogarth, Rowlandson, Grillray, Cruikshank, half stamgenoot van Brouwer, Leyster, Hals, Rembrandt, maar ook van Viezen Bruegel en Jeroen Bosch, was er door getroffen geworden, dat, zooals toch leeraars en kunsthistorici verkondigden, de groote meesters van het moderne landschap, Courbet, Rousseau, Dupré, Daubigny, evenals vóór dezen Constable, zich bekend hadden als volgelingen van de oude Hollandsche en Vlaamsche meesters, en dat de Belgische kunstenaars er zich toe vernederden, 'de reprendre leur bien en s'inspirant à leur tour des maîtres étrangers.' En, met onwrikbare logika, bouwde hij deze stelling op: 'Laten wij liever teruggaan tot de eigen en onvervalschte bronnen; laten wij tot voorbeelden nemen 'onze' meesters en niet hun Fransche of Engelsche navolgers.'

Door het met elkaar vergelijken van de werken der zoogezegde 'Primitieven' met die van het Barok in Holland en Vlaanderen, kwam Ensor verder tot de ontdekking, dat, als zuiver schilderwerk beschouwd, de scheppingen der XVIIe eeuw die uit de XVe en XVIe enorm overtreffen; dat zij, namelijk, veel, veel meer benaderen datgene, wat toch alleen zijn kan het einddoel van de schilderkunst: het vangen, op doek of paneel, het weergeven in verhoogde schoonheid van het gekleurde licht en de verlichte atmosfeer.

Belangrijk zijn de volgende bekentenissen, voorkomende in een langen en bij uitstek karakteristieken brief aan schrijver uit 1899:

'Ik heb steeds gemeend, dat een onberispelijke lijn geen verheven gevoelens kan inboezemen. Zulk een lijn vereischt geen inspanning, geen diepere kombinaties; vijandelijk aan het geniale, kan zij noch de passie, noch de onrust, noch den strijd, noch de smart, noch de geestdrift, noch de poëzie uitspreken. De triomf van de lijn is onzinnig; alleen oppervlakkige en bekrompen geesten vereeren haar. De lijn vertegenwoordigt het vrouwelijke.'

En verder: 'De vorm', namelijk aldus begrepen, 'leidt naar plastiek; hij is een reden tot zwakheid, armoe aan vinding; hij is verouderd en moet het kenmerk blijven van de oude meesters, die hem hebben opgebruikt en vernietigd.

'Onze schilders zijn als durflooze beeldhouwers! Waarom versmaden zij het zelf-zien, de eigen vizie en daarbij het licht, het licht, in al de duizenden vormwijzigingen, welke het toebrengt aan de lijn....

‘Ik zag vóór mij een eindeloos veld, dat ik zou doorzoeken, een nieuwe vizie, die ik zou doen aannemen. ‘

Overigens, reeds in 1882 had Ensor eenige dezer gedachten aldus neergeschreven:

‘Terwijl men nader opmerkt, wijzigt zich de vizie. Bij 't eerste zien, zooals alleman ziet, ziet men de eenvoudige lijn; de droge lijn zonder eenige verschijning van kleur. In het tweede stadium onderscheidt het meer geoefend oog de toon-waarden en haar schakeeringen; de gewone menschen verstaan dit reeds veel minder. In het laatste stadium ziet de kunstenaar de menigvuldige en subtielste spelingen van het licht, de plans van het licht, het stijgen van het licht.... Deze op elkaar volgende waarnemingen wijzigen de eerste vizie en de lijn verzwakt erdoor en gaat bijzaak worden.

‘En zoo heeft de kunst zich ontwikkeld van af de lijn der Gotieken dwars door de kleur en de beweging der Renaissance, om eindelijk te komen tot het moderne licht.’

En toch zit er, ondanks deze van de innigste oprechtheid getuigende geloofsbelijdenis, ergens in een verborgen rimpeltje van zijn uiterst veelzijdige, tevens ongemeen fijngevoelige natuur, een klein en skeptisch spot-duiveltje, die dezen schilder van niets dan licht en lichten, dezen versmader van de lijn, dezen opzettelijken verwaarloozer van onderwerpen, drijft tot heerlijke lijnenrythmiek in zekere van zijn teekeningen en etsen, tot het verzinnen van de eigenaardigste, zonderlingste, ongeloof lijkste sujekten, ja, tot een onweerstaanbare, bijna hartstochtelijke vereering van een meester, wiens overigens hoogstaande kunst als het ware louter volmaaktheid, zwier, teerheid en schoonheid van lijn is: Jean-Dominique-Auguste Ingres (1780-1867).

‘Een enkel meester van den vorm heeft mij bijna despotisch verleid, mij bijna evenzeer bevallen als Goya en Turner, deze beide groote verliefden op licht en geweld! Namelijk Ingres! Zonderling! Zijn korrektheid heeft mij nooit mishaagd! Hij beheerscht en idealizeert den vorm en zuivert hem van alle vlekjes! ‘Aldus Ensor in hooger bedoelden brief.

James Ensor behoort tot die zeer zeldzame kunstenaars, die van eerst af...., bewust van hun eigen kracht en roeping, den weg weten. Dit was, zooals wij zagen, niet het geval met Leys, toch een onzer heel grooten; nog veel minder met zoovelen, epi-

gonen dan meest, die onder telkens nieuwe invloeden ook telkens nieuwe manieren aanvaardden. Het was het geval met Hendrik de Braekeleer, Verwee, Jan Stobbaerts A.J. Heymans Baertsoen, Edmond Verstraeten en weinige anderen.

Ensors geheele evolutie ontwikkelt zich in één en de zelfde richting: ‘schilderen’; schilderen wat de eigen en aldoor herhaalde en verfijnde vizie veropenbaart en de vormen van het geziene slechts voor zooveel in acht nemen als het licht het veroorlooft ze waar te nemen op de plaats zelf waar de kunstenaar staat; schilderen zoo vrij en breed mogelijk en met den algemeenen lokalen toon juist zooveel en niet meer rekening houden als het in de eerste plaats beoogde weergeven van de nauwelijks te tellen lichtspelingen en -schakeeringen toelaat; maar schilderend vooral naspeuren de duizend en één schakeeringen van de kleur, de haast eindeloos afgewisselde neven- en tusschentonen, juist al die bizonderheden, welke een ongeoefend oog niet ziet en niet kan zien en die, samensmeltend in zulk oog tot een min of meer groote en grove vlek, eigenlijk de lokale kleur uitmaken, die zelfs de meest onartistiek aangelegde noodzakelijk waarnemen moet!

En nog iets meer wilde Ensor nastreven en heeft hij werkelijk ook zegevierend bereikt: hij wilde bezitten een in den vollen zin des woords hem en hem alleen eigen palet. Zijn rood, oranje, groen, blauw, geel, paars, grijs, zwart, zij zouden worden omgezet tot tonen, welke noch op het rood, oranje, blauw, paars, enz., van om 't even welken anderen schilder -, noch het gewone, vulgaire, ruwe rood, blauw, paars, zooals het uit de verf buisjes geknepen wordt, gelijken zou.

In zekeren zin zou men kunnen zeggen, dat wat hij in 1880, dus bij het begin van zijn loopbaan voltooide, adekwaat overeenkomt, ja gelijkstaat met al wat hij later uitvoerde. Natuurlijk bestaat er onderscheid van volmaaktheid, ook wel, zooals wij zullen zien, van zuivere tekniek, onderscheid van geaardheid echter, van wil, van streven is er nergens.

In 1880 geschilderd, in 1881 tentoongesteld in een salonnetje van den kring ‘La Chrysalide’ te Brussel, gaven deze stukken: ‘Een Koloriste’, ‘Een Kool’, beide aangekocht door E. Rousseau, en ook ‘Binnenhuis’, de volle maat zoo niet van Ensors ‘kunnen’, dan toch van zijn ‘kunstwil’. In die eerste jaren werkte Ensor minstens even gaarne met het paletmes als met kwasten.

En wat hij er mee verkreeg! Geen matte, ondoorschijnende tonen, maar, in den stralenden rijkdom van wonderfijn geschakeerde heele en halve tinten, de onverweldigende betoovering van een wonderbaar ‘clair-obscur’.

Gekleurd licht, gekleurde schaduw, niet verf-effekten, strekkende om weer te geven, heel juist, maar heel ongevoelig, de lokale kleur; dat wilde en dat verwezenlijkte die kunstschilder van 20 jaar!

Even vóór 1890 onderging Ensors tekniek een grondige, en, naar mijn oordeel, gelukkige wijziging. Hij verzaakte onherroepelijk aan alle vermenging van kleuren en nam tot vasten stelregel, voortaan alle verven, in hun loutere puurheid, aan te wenden. Van dan af laat hij het paletmes meer en meer rusten. Bij voorkeur bedient hij zich nu van het penseel en strijkt, met heel lichte, delikate veegjes, - wat men in het Fransch noemt ‘de légers frottis’, de verf, in een zeer dun laagje, op paneel of doek, en schrikt er geenszins voor terug, hier en daar, tusschen een veegje groen en een veegje rood, de grondverf zelf onbedekt te laten. Minder nog dan te voren worden van nu af de omtrekken aangegeven; ja, zij lossen zich geheel en al op in het licht. Bruin en zwart verdwijnen voor goed, en het voorgestelde, als er nog van zoo iets kan gesproken worden, verkrijgt, in het alle vormen verzachtende en van licht verzadigde luchtbad een wonderbare immaterialiteit!

Niet als een bizondere verdienste, maar dan toch als een niet beteekenislooze bizonderheid wijs ik er op, dat, hoe jong ook, Ensor zich geen oogenblik liet verleiden tot het ontleden van den toon volgens de wetenschappelijke methode, die zoovelen reeds op dat oogenblik in Frankrijk en België hadden aangenomen of zouden aannemen: G. Seurat, Pizzaro, Claude Monet, van Rysselberghe, Signac.... Ensor vond het overbodig te stippelen waar hij, door zijn lichtvolle toetsen en vegen, eigenlijk het doodgewone en gezonde vlekschilderen van de beste Hollanders en Vlamingen, doch toegepast met een bizondere, nieuwe intentie, hetzelfde kon verwezenlijken. En heden nog is hij van deze meening.

Dit laatste diende hier des te meer gezegd, omdat, zooals ik hierboven al schreef, de Belgische jury's, de Belgische kritici, in die Ensorsche manieren als het veege voorteeken erkenden

Van.... het einde der wereld, of ten allerminst van een of ander allerverschrikkelijkst maatschappelijk kataklisme....

Toen de jonge durver, in 1883, tegelijk met den heel wat ouderen Willem Vogels, in Waux-Hall, het welbekende en selekte lokaal van den 'Cercle artistique et littéraire', een aantal landschappen, stillevens, watergezichten tentoonstelde, toen leek de deftige gelag- en leeszaal van het eerentfeste gebouw al die dagen een Poolsche landdag! Dozijnen artiesten, wier namen nu geheel vergeten zijn, zochten te vergeefs naar woorden, kras en beleedigend genoeg, om hun verontwaardiging te luchten. Beroemd bleef de uitval van den marineschilder Francia, die de stukken van Ensor, en overigens weinig minder die van Vogels, als 'turpitudes' schandvlekte.

En toch had Ensor toen reeds op zijn aktief die prachtige, gedurfde lichtstudie, geheel in donkere, zwarte, haast roetzwarte toetsen en vegen uitgevoerd, die rond 1890 voor het Muzeum van Hedendaagsche Kunst werd aangekocht: 'De Lampenjongen', die, heel in 't begin 'Un Fumiste' getiteld was en die heden zoo goed als klassiek is geworden!

Dat de klaarder zienden te Brussel, en onder dezen de schilders Meunier, Mellery, Eugeen Smits, Alfred Verhaeren, Ch. Hermans, ja, Portaels, Ensor verdedigden, strekt hun tot eer. Maar nog in 1884 werden al de door Ensor voor de Driejaarlijksche aangeboden werken ongenadig afgewezen....

Daaronder was nu de 'Namiddag te Oostende'[1)], een van de voortreffelijkste binnenhuizen, die door een moderne geschilderd werden.

Bij die gelegenheid werd de volgende bekentenis afgelegd: 'Il y aura au Salon de bien plus mauvais tableaux, mais nous ne pouvons admettre ces tendances!'

Wie een overzicht wil hebben van Ensors prestaties moet niet de katalogen der officieele tentoonstellingen raadplegen, maar die van de kunstkringen, waarvan de leden als het ware de voorhoede van de kunst vernieuwing uitmaakten: 'Chrysalide', 'Ensor', 'De Twintigen (Les XX)', 'La libre Esthétique', te Brussel, 'Licht en Leven' en 'Kunst van Heden' te Antwerpen. Vooral zijn inzendingen naar de salons der drie eerste

1) Namelijk de eerste gedaante ervan, voltooid in 1881; een tweede, verzameling F. Speth, Antwerpen, in een veel lichtere gamma, is van verscheidene jaren later.

vereenigingen dienen in aanmerking te komen; in die der drie andere ontmoette men het meest groepeeringen van reeds vroeger elders vertoond werk.

Het gaat evenmin, hier al de schilderijen van Ensor te bespreken als enkel de titels aan te halen van al degene, die hij in de pas genoemde vereenigingen en eindelijk ook in een klein aantal officieele Driejaarlijkschen tentoonstelde. Liever wil ik het beproeven, een enkel reprezentatief voorbeeld van de onderscheiden door hem beoefende genres te kenschetsen.

Zijn binnenhuizen! Ik noem - ‘Interieur’ en ‘Een Koloriste’, voltooid in 1880; ‘Het Burgersalon’ en ‘Namiddag te Oostende’, beide uit 1881; ‘Dame in donkere Kleederen’ en ‘De Luizige bij 't Kacheltje’, uit 1882; ‘Dame en Détresse’ uit 1884; ‘Kinderen bij het Toilet,’ 1886; enz..

Het doet er weinig toe, dat in het een interieur een jong meisje een van kleuren schitterenden waaier zit te bekijken, in het ander een arme drommel in getaande en verhakkelde kleeren zijn oude knoken poogt te warmen, in het derde een jonge roodgerokte vrouw op een bed ligt te woelen. Het onderwerp komt niet ééns in aanmerking. Minder, veel minder dan bij Hendrik de Braekeleer heeft het bij Ensor te beduiden en te doen.... Ook de teekening, al is zij er wel, speelt geen in 't oogspringende rol.... Die speelt verstoppertje onder en achter datgene, wat de kunstenaar zoo zuiver en treffend mogelijk wil doen spreken: de eigenaardige atmosfeer van een gesloten salon, een kamer, of een krot, en, in dien dampkring, de duizendvoudige spelingen van licht en donker. De klare, glanzende of glimmende dingen doen zingen op een begeleiding van schaduwen, dat is het opzet. Zóó vervult b.v. een geel venstergordijn, waarop het volle licht van den dag valt, de hoofdrol in ‘Dame in Détresse.’

Een van de voortreffelijkste is ‘Namiddag te Oostende’, wel te verstaan.... te Oostende of in de stad Om-'t-even-waar! Een sujekt als voor een Alfred Stevens.... Een oude dame ontvangt een jonge, eenigszins elegante vriendin, of verwante, geheel behangen met geelkleurige linten! Wie kijkt er naar? Alleen een mirakel van licht, van rijkgekleurd licht, beleeft ons oog. Het geheele mobilier en de beide dames zijn er alleen als onthullingen, veropenbaringen van het licht zelf, dat alles schijnt te scheppen veel meer dan te vertoonen.... Zeer treffend zei Eugeen de

Molder hiervan: ‘Les objets boivent de l'air, se mouillent d'athmosphère, et perdent ainsi, de même que des éponges ivres d'eau, leurs arêtes et leurs délimitations nettes.... Les rayons apparaissent en souris argentées qui s'attaquent aux profils, a moins qu'ils ne soient des langues qui font vibrer la matière en quelque universelle et chaude Pentecôte d'harmonie.’

Ensors figuurschildering! - ‘De Lampenjongen’ is uit 1880, ‘De Oestereetster’ uit 1882. 't Zijn de twee grootste menschenfiguren, die ik van hem ken.

Die ‘Lampenjongen’ moge al doen denken aan Manet; een kraniger stuk schilderwerk onderteekende deze toch wel stoute durver nooit! Naast een stoel, waarop een glazen petroleumlamp staat, een jonge knaap, geheel in 't zwart, en houdend in beide handen een lantaarn. ‘Il fait songer à un Frans Hals poussé a quelque noir de cirage!’ schreef de Molder.... ‘Noir de cirage’, ‘schoen-smeer! ‘Neen, juister ware: het zwarte, vettige roet vanschouwen, fornuizen, lampen.... Als met zwart van dat roet ishier getruweeld en geveegd, getoetst en geborsteld, gestreeld en geslagen.... En met dat zwart of - beter - met een geheele gamma van dat zwart is hier een ongemeen sterk licht en, in dat sterke licht, elke vorm van figuur en voorwerpen weergegeven.

‘Ce noir est fort en variations et détaille des nuances, et la physionomie du jeune ouvrier en casquette, debout devant ce mur pauvre, regardant avec attention une lanterne, a beaucoup de grâce et de séduction. Cette oeuvre subjugue par sa profonde réalité. ‘Zoo de Molder! Juister ware: ‘het werk overweldigt u door zijn wonderbaar koloriet.’ En welk koloriet!

Op den stemmig grijzen toon van den achtergrond dat donkere en toch ongemeen stout verlichte, bijna zelf licht-uitstralende jongensfiguur; een geheel van de meest gevarieerde zwarten, welke opglimmen op de klep van de werkmanspet, op den bollen kant van al de vouwen en de plooien in buis en broek, op de punten van de schoenen, zoodat men, als men de oogen dichtknijpt en door de wimpers gluurt, wanen zou dat een geheele zwermlichtkevers er over heen krioelen.... En al die zwarten heerlijkkontrasteerende met het stoer blinkend geel van den lantaarn en met het doorschijnend geglimmer van de petroleumlamp enhet lampglas....

Het brutale en zeker zeer overdreven beweren van een jong

kunstrevolutionnair uit die jaren, wijlen Georges Lemmen: ‘Neem het schilderij van X onder den arm en doorloop ermee de zalen van het Muzeum van oude Meesters, en al die hooggeroemde meesterstukken van Vlaamsch koloriet zullen er bij verbleeken!’ - een boetade zonder meer! - ware tot de eenvoudige vaststelling van een feit geworden, zoo Lemmen gezegd had: ‘In het geheele Muzeum van Hedendaagschen hangen geen tien schilderijen, die Ensors ‘Lampenjongen’' in hun naaste buurt zouden verdragen!’

Ensor als portretschilder! Ik ken van hem ‘Mijn Vader’, voltooid in 1882, en twee andere, ‘Portret van mijn Moeder’ en ‘Mijn doode Vader’, van eenige jaren later. Het zijn licht-studies, kleursymfonieën, en geenszins ondanks alle nogtans nagestreefde gelijkenis, wat men zoo noemt portretten. ‘Het Portret van mijn Moeder’ is een interieur; ‘Mijn doode Vader’ een studie naar de natuur van buitengewone realiteit. Als men van het afbeeldsel van een doode kan zeggen, dat ‘het leeft’, om des te beter te doen uitkomen, hoe treffend het dood-zijn is weergegeven, dan zou men geneigd zijn, het hier te doen. Overigens is ‘Het Portret van mijn Moeder’ al lang erkend als een meesterstuk van schilderkunst.

Met tegenzin laat ik terzijde eenige zeegezichten: de vroegste, in een grijze, melankolische gamma, de latere veel eigenaardiger, lichter, - met luchten, die herinneren aan Turner, en ook een half dozijn landschappen, welke ons de natuur vertoonen als in een droom. Ook van zijn vele vermommingstafereelen, dien geheelen en hoogst eigenaardigen ‘monde de faux-nez’, zooals Emile Verhaeren 't noemde, waarin hij op scherpe, soms wel eens cynische wijze de vulgariteit, de leelijkheid, het platte en grove materialisme van zijn hem weinig sympathieke tijdgenooten over den hekel haalt, ga ik voorbij, om nog een woord te zeggen van het kunstvak, waarvoor hij blijkbaar steeds een bizonder zwak heeft gehad en waarin hij boven velen uitblinkt: het stilleven.

Lang is de reeks van zijn stillevens van af die ongelooflijk prachtig reëele ‘Koolen’, dien niet minder reëelen ‘Rog’ en die rijkkleurige ‘Chineesche Voorwerpen’ uit 1880 over de mooie ‘Visschen’ en ‘Peren’ uit 1881, ‘Bloemen en Porselein’ uit 1882, ‘Pioenen en Papavers’ uit 1883, die andere ‘Koolen’

uit 1890, en den ‘Rog’ uit 1893 heen tot ‘Chineesche Kunstvoorwerpen’ uit 1906, de zeker wel rond den zelfden tijd voltooide ‘Verwelkte Bloemen en vergane Kleuren’, en de zeldzaam mooie,, uiterst kleurgevoelige ‘Blauw- en Goudharmonie’ uit 1919, Niet alleen kiest Ensor met opzet stillevensobjekten, die van nature schitterende, rijke kleuren, als rog en goudvisch, kollebloemen en citroenen, porseleinen en metalen, of ook zonderlinge, zeldzame vormen vertoonen, als Japansche of Chineesche maskers, afgoden, duivels en monsters; hij schikt ze daarbij nog op zulke manier en stelt ze in een zulkdanig licht, dat zij hem van zelf stof leveren tot een waar goochel- en tooverspel van heele en halve tonen en tinten en van allerlei tusschen- en nevenschakeeringen ervan. Ik geef toe, dat de stillevens van Louis Dubois, Alfred Verhaeren, Hendrik de Braekeleer, Willem Linnig Junior, Walter Vaes, Alice Ronner, uitmunten door een krachtiger, wellicht meer aan de traditie trouw blijvende kleurwedergave, dat zij meer vormen-uitsprong, misschien grooteren, ‘rijkdom’ van koloriet vertoonen! Subtieler kleur-verfijningen, teerder nuanceeringen, verder doorgedreven lichtontledingen dan bij Ensor zult ge bij geen hunner aantreffen. Dat ook de Molder het zoo voelde, blijkt, dunkt mij, uit deze woorden: ‘Als stillevens-schilder is Ensor klaarblijkelijk van het zelfde ras als Louis Dubois.... Mais il se différence par une lumière plus fine et plus musicale....’ En hij voegt er bij: ‘Les choses possèdent des pulpes qui se gorgent de rayons. La lumière fait d'une porcelaine, d'un linge, d'une fleur, une matière charnue. Chez Ensor ce jour-là, moëlleux et riche, c'est comme le sang externe des objets.’

Zou het niet zijn in deze stillevens, dat de Oostendsche meester de volle maat geeft van zijn wonderbare koloristengave? Laat hij in hen het licht niet de hoogste en zeldzaamste feesten vieren?

De meeste van deze stukken zijn als met het licht zelf geschilderd, en in dat licht jubelen, roepen, zingen, neuren, fluisteren, bidden, louter en onvermengd, in een oplachen van heldere blijheid, het fijnste rood en oranje, het edelste paars, het zeldzaamste groen, de subtielste parelmoertoon en het stemmigst grijs.

In het historisch-godsdienstig genre ken ik, uit den vroegen, ofschoon niet allervroegsten tijd van Ensor een merkwaardig

werk, ‘Adam en Eva, uit het Paradijs verdreven’, toch eigenlijk meer een eenigszins Turnerachtige vizie van de Natuur dan de uitbeelding van de in Genesis verhaalde gebeurtenis. In 1888 schilderde hij een stuk, dat hij, naar ik meen, geen enkele maal tentoonstelde, ofschoon hij er zelf een bizondere voorliefde voor heeft en er heel zeker het streven der huidige expressionisten in aankondigde. In 1898 voltooide hij naar dit werk een meesterlijke ets, die aanleiding gaf tot luidruchtige discussies. Deze van dan af beroemde en door alle kenners gezochte plaat, ‘De Intrede van Jezus-Kristus op Vastenavond in het Brusselsch Jeruzalem’, behoort tot een geheele en hoogst interessante reeks etsen en teekeningen met uitgesproken, vaak drastisch uitgesproken wijsgeerig-satirische strekking, zooals onder meer andere ‘Kristus in de Hel’, De Duivelen Dzittes en Hihahot leiden Kristus ter Helle’, ‘Kristus aan het Kruis door Duivelen gekweld’, ‘Kristus door Satan verzocht’, ‘De Vermenigvuldiging der Visschen’, ‘Kristus bij de Bedelaars’, ‘Kristus in de Hel’ (1891), enz.. Het is vooral in deze en dergelijke werken, dat de hoogst eigenaardige kunstenaar zijn aangeboren plaag- en spotzucht, zijn voor niets terugdeinzende vit- en vechtlust botviert en tevens zijn zeer nabije verwantschap met de groote Engelsche karikaturisten en soms met Goya bevestigt. Het stuk zelf, waarvan de tijd het koloriet wonderbaar verrijkte, gloort en gloeit als een vuurwerk in Ensors atelier.

Overschouwt men met onpartijdig oog het rijke werk van Ensor, dan leert men in hem waardeeren, van al degenen, die na 1860 het licht zagen, den man, die het helderste besef bezat van het innigste wezen der schilderkunst in 't algemeen en daardoor alleen reeds beter dan elk ander in staat was, om zijn kunstgenooten, vooral de jongeren, met zekerheid den weg te toonen, dien zij dienen te volgen, indien zij, al meer en meer verzakende aan de eigenschappen van het ras, hun rijke aangeboren begaafdheid niet willen ten offer brengen aan een nivel-leerend en op den duur onvruchtbaar internationalisme.

Schilder van licht om licht en kleur om kleur, strevend, als niet één, naar stevige eenheid en harmonie ondanks de weerga-looze verscheidenheid van de licht- en kleurnuances, oefende hij, vooral sedert 1900, op de jongeren een invloed, welke zonder twijfel onze school zal ten goede komen. Merkbaar in velen, van

welke ik waag te noemen Albert Crahay (1881-1914), Auguste Oleffe, Paul Artot, Marcel Jefferys, W. Paerels, H. Daeye, Maurits Wagemans, Clemencia Jonnaert, Maria Inghels, Jan Colin, Walter Stevens, had zijn invloed reeds een anderen jongere, een der heerlijkst begaafden nog wel, bezield tot werken, die, wel onvolmaakt en onrijp nog, niet alleen zwanger waren van een geheele openbaring van nieuwe mogelijkheden, maar juist de logische voortzetting beloofden te zijn van het werk van Ensor: Rik Wouters.

Ik zou het bijna aandurven, te beweren, dat ook erkende meesters van een ouder en toch zeer sterk geslacht uit de aanschouwing van Ensors lichtstudies profijt haalden, en ik koester de hoop, dat niemand mij zal beschuldigen, een groot kunstenaar onrecht te hebben aangedaan, als ik zeg, dat Jan Stobbaerts, die zich in 1885 te Brussel vestigde en daar gelegenheid te over had, om Ensors prestaties te leeren kennen, een dezer was.

De Mechelaar Rik Wouters (1882-1916), de wonderlijk veelzijdige, waarin naast elkander twee kunstenaars leefden: een ongemeen stout schilder, verliefd op niets dan licht en kleur, en een niet minder stout durvend boetseerder, strevend naar bewogen, trillende, levende vormen tot zelfs in de plastiek, stierf veel te vroeg.... Toch zullen eenige zijner hartstochtelijk uitgevoerde, door en door 'primesautière' schilderijen - breed aangelegde, stout geborstelde schetsen en studies van een onrustigen en nog lang niet met zichzelf voldanen zoeker: - stillevens als b.v. 'Bloemen', Paddestoelen'; grepen uit het leven als 'Zieke Vrouw', 'Roode Gordijnen' en vooral het verbluffend rake, 'De Strijkster'; - blijven als herinneringen aan een der mooiste en rijkste temperamenten in het Vlaanderen van nu.

Ook van Wouters' proeven zou men kunnen zeggen, wat Ensor aan Koning Leopold II getuigde van zijn eigen werk: 'Sire, het zijn geen schilderijen, het zijn symfonieën.'

Wat Rik Wouters in teknisch opzicht vooral van Ensor geleerd had en wat, - naar ik durf hopen, - nog anderen van hem zullen leeren, is, wat de meester zelf eerst sedert ongeveer 1889 heeft gedaan: schilderen met de zuivere, niet gemengde verven, met een blijkbare voorkeur voor levendige, heldere, violente en toch verfijnde tonen, wat, naar de getuigenis van den artiest, de schilderijen veel langer vrijwaart voor het tanen of schieten

en dofworden van de kleur, het ‘nadonkeren’, dat alle met gemengde verven uitgevoerde tafereelen zoo zeer bedreigt.

In het begin van dit hoofdstuk repte ik met een enkel woord van Ensor als etser. De talrijke reeks zijner geëtste bladen, interieurs, stadsgezichten, landschappen, marines, portretten, historische, religieuze en wijsgeerige fantazieën, karikaturen, enz.[1)], ware, in elk ander land dan België, al lang door een kunstlievend uitgever in een prachtalbum verzameld geworden, liefst met de geheele en even talrijke serie zijner zwart-en-wit en ook wel gekleurde teekeningen, waarin - veel meer dan de op spel van licht en kleur beluste Vlaming, de satirische Engelschman, de geestverwant van Hogarth, Rowlandson, Cruikshank, Gillray, de cynische, niets en niemand ontziende, zich zelf op de belagers van zijn eigen kunst wrekende spotter aan het woord is. Een wonderbare eigenaardigheid van Ensor, den teekenaar en den etser, is deze, dat hij zijn manier, zijn trant, zijn uitdrukking zonder ophouden wijzigt, al naar de aard zelf van zijn onderwerp het zoo medebrengt.... Men zou wanen, dat er, in dit geheele en kostelijke ensemble, niet één, maar twintig Ensors aan het werk waren. Het vlammentongetje van het genie dezer groote meesters: Jeroen Bosch, Viezen Bruegel, de bovengenoemde Engelschen; den enormen meester van de ‘Caprichos’ en de ‘Desastros de la Guerra’, Goya; den ongenadigen Daumier; de groote Japanners; Rembrandt ook nu en dan, schijnt bij afwisseling boven Ensors mooien artiestenkop gezweefd te hebben. Er zal een tijd komen, dat de verzamelaars zich 's mans etsen en teekeningen zullen betwisten zooals zij het nu al met zijn schilderijen doen.

In vroegere hoofdstukken klaagden wij de miskenning aan, waaraan een meester als Hendrik de Braekeleer, een stout novateur als Boulenger, een beminnelijk landschapsschilder als de Knijff, en, na nog vele anderen van de besten, een artiest als Henry de Groux hebben blootgestaan. Zoo als Ensor werd echter, van 1830 tot heden toe, in België geen kunstenaar bestreden, bespot, gelasterd, gescholden.... Vooral te Brussel was hij, meer dan vijftien jaar lang, als het bevoorrechte ‘hoofd van Jut’, waarnaar de officieele woordvoerders der kunstkritiek, - wat

1) In mijn bundel ‘Koppen en Busten’ komt een opstel voor over Ensor als teekenaar en etser.

zijn de namen van al die heeren heden vergeten! - hun scherpste pijlen schoten, waarnaar dillettanten en kenners hun van verontwaardiging gebalde vuisten uitstaken.... Ensor, even gevoelig voor onverdienden blaam als bewust van eigen kracht en kunnen, betaalde kritici en publiek met woeker den tegen hem uitgekwijlden spot terug.... Satirische teekeningen en schilderijen, even violent van opvatting en boosaardig van intentie als drastisch uitgevoerd, waren keer op keer zijn antwoord. Wij noemen uit het geheugen: 'De gevaarlijke Koks', 'De goede Rechters, 'De kwade Artsen', 'Iston, Poeffamatus, Krakozie en Transmoef, beroemde Perzische geneesheeren, de uitwerpselen van Darius na den slag bij Arbella bestudeerende', en eindelijk 'Ecce Homo', waarin de kunstenaar zich zelf voorstelde, gesard en getart door twee ondanks alle karikatuur duidelijk herkenbare kunstrechters, Fétis en Frédérix. Ook in enkele van zijn Kristus-teekeningen wreekt hij zich over den spot van die kenners of van het Publiek. Waren het niet die hooggekraagde en door den grooten hoop zijner kunstbroeders zoo laf gevleide als geduchte kunstrechters, die, al hun misprijzen in drie woorden kristallizeerend, het ordewoord uitvaardigden: 'Ensor is gek?' Ik ben er trotsch op, dat ik, met een klein, veel te klein getal mijner allerbeste tijdgenooten, o.a. Eugène de Molder, Emile Verhaeren, Edmond Picard, Arnold Goffin, Octave Maus, August Vermeylen, niet gewacht heb tot heden, om de hooge beteekenis te begrijpen van dezen ras-kunstenaar[1)], op wien men met het volste recht mag toepassen, wat eens Anatole France van Paul Verlaine getuigde: 'Gij zegt dat hij gek is?.... Of ik u geloof!.... Maar gelief er toch op te letten, dat deze armzalige gek een nieuwe kunst heeft geschapen, en dat er wel eenige kans op bestaat, dat men eensdaags zal zeggen: hij was de beste (schilder) van zijn tijd.'[2)]

1) Zie in jrg. 1895 van het tijdschrift 'De VI. School', Antwerpen, Buschmann, mijn opstel over Ensor, op bladz. 110-120.
2) Wie Ensor wil begrijpen, leze het allerprettigste boek, uitgegeven door 'Sélection' te Brussel, 'Ecrits de James Ensor,' nog verrijkt met een flamboyante 'Préface' van den meester.

Hoofdstuk XII.
Besluit.

In een vorig hoofdstuk werd er op gewezen, hoe de hooggaande, breedgeestige, door en door moderne opvatting van de historieschildering, door Leys met zoo ongemeenen bijval aan zijn tijdgenooten tot voorbeeld gesteld, weldra plaats maakte voor nauwgezet streven naar archaïstische waar- en juistheid in het gedetailleerd beschrijven van meubels en kleedijen, en hoe, tegelijk met zijn beide episch-grootsche en innig Vlaamsche vizie van het leven en de menschen, zijn streng nationale, zijn op traditie gesteunde en toch zeer eigen stijl en kleur te loor gingen bij het gros van onze latere school.

Nu is het tamelijk vreemd, doch zeker wel in dezelfde mate teekenachtig, dat, naarmate die door Leys zoo glansrijk in eer herstelde overleveringen van geringer en geringer invloed bleken op de beoefenaars van het historisch genre, zij toch steeds onder die van de meer populaire vakken warme en begaafde voorstanders vonden, ja, dat nog zelfs door degenen, welke, door opvoeding, gewoonten, keus van onderwerpen als het ware meer dan alle anderen aangeduid schenen, om met alle nationalisme af te breken, de traditionneele opvatting en het traditionneele koloriet hoog werden gehouden.

Veropenbaarden zich niet achtereenvolgens en parallel de Groux, de Stevensen, Willem Linnig Jun., Stobbaerts, Hendrik de Braekeleer, Afred Verwee, A.J. Heymans, wat later nog Sander Struys, Frans Courtens, Alfred Verhaeren, Léon Frédéric, Jakob Smits, James Ensor, Eugeen Laermans, Marten Melsen, - ‘j'en passe, et des meilleurs’ - als schilders van uitgesproken Vlaamsch-nationale strekking, in staat, om, tegelijkertijd, de tradities der school in eere en de eischen van den tijd hoog te houden?

Ik aarzel niet, het hier uit te spreken als een bij mij zeer diep

gewortelde overtuiging, dat verscheidene van deze artiesten, naast Hendrik Leys en Charles de Groux, in latere jaren zullen worden beschouwd als ‘the most representative men’ van onze school in de negentiende eeuw, als kunstenaars tevens van zeer voortreffelijk gehalte.

W. Linnig Jun., H. de Braekeleer, Verhaeren, Frédéric, Jakob Smits, Laermans, Ensor, Struys, Melsen, deze gingen toch allen, - en geen hunner heeft er zich over te schamen of te beklagen, overtuigd in de leer bij onze ouden, niet om ze te pastikeeren, niet om juist het onontvreembare, het individueel-eigene in hun werk af te kijken, maar om te leeren zien met hun breedheid en onbevangenheid van blik, te leeren uitdrukken met hun zeker- en raakheid van vormgeving, te leeren schilderen met iets van den gloed van hun palet.... Niet om ze te herhalen, bestudeerden zij, Verhaeren Snijders en van Utrecht, Frédéric Metsys en Boeren-Bruegel, Smits Rembrandt, Laermans nogmaals Boeren-Bruegel, Ensor Frans Hals, Melsen Brouwer en Ostade; maar om, gerijpt door en in de bewondering en de studie van hun meesterstukken scherper met eigen oog te zien, trefzekerder met eigen penseel weer te geven.

Aan dit in-eere-houden, dit bestudeeren van de oude Vlaamsche en niet minder, somtijds zelfs meer van de oude Hollandsche meesters, zijn onze schilders zonder twijfel veel verschuldigd van die alle vreemdelingen en niet het minst de Hollanders zelf dadelijk treffende teknische vaardigheid, die de besten onder hen onderscheidt. Wat anderen in hun schilderijen tevergeefs mogen zoeken en wenschen, b.v. meer ingetogenheid, meer stemming, meer eenvoud en rust en zelfs meer eenheid van licht en van koloriet, hun maëstria in het teekenen, samenstellen, borstelen, hun stouten aanleg voor breede, forsche verwezenlijking trekt wel niemand in twijfel.

Zoo waren onze besten, vooral onze beste Vlamingen, van 1880 tot heden toe. En. zeker was het dan ook wel de roem, dat onze school er een was van strenge discipline en diepgaande voorstudie, die meer dan vijftig jaar lang, van 1830 tot 1880 op zijn minst, zoovele vreemdelingen, daaronder mannen als Thijs en Jaap Maris, Alma Tadema, de Oyensen, H.W. Mesdag, Th. de Bock, Toorop, Vincent van Gogh, Is. Israëls en geenszins ‘beginnelingen’ alleen, naar Antwerpen en Brussel deed stroomen.

Met even zooveel recht als de Fransche dichters zich noemen ‘poëtes ouvriers’, zouden de beste Vlaamsche schilders der XIXe eeuw zich mogen betitelen: ‘peintres ouvriers’. Gallait, Fourmois, Leys, Lamorinière, de gebroeders Stevens, Ch. de Groux, de Winne, Willem Linnig Jr., Agneessens, Dubois, A.J. Heymans, Rops, H. de Braekeleer, A. Verwee, Jan Stobbaerts, Iz. Verheyden, Courtens, Struys, Verhaeren, Baertsoen, Ensor in zijn beste stukken, Frédéric, Khnopff, Leempoels, Laermans, allen muntten of munten zij uit door hun meesterschap, hun ‘kunnen’, allen waren of zijn zij ‘ambachtslieden’, ‘des artisans’, van zeer hoog gehalte.

En nu erken ik een van de krachtigste bewijzen voor de taaie duurzaamheid en leefbaarheid van onze eigen Vlaamsch-nationale kunstgeaardheid in het treffend verschijnsel, dat, evengoed als deze schilders, welke met opzet in het algemeen Vlaamsche leven hebben geput, ook het klein getal van hen, die zich van dat leven, of althans van dat leven zóó als het zich in 't algemeen in de breedere volkslagen voordoet, hebben afgewend, door opvatting en kunstuiting V l a a m s c h bleven, zelfs dan als zij 't wellicht niet voelden, zelfs dan, als zij de taal van hun ouders en grootouders, de taal, waarin zij hun naam spelden, al vergeten en misschien met smaad versmeten hadden.

Alfred Stevens haast zijn heele loopbaan door, Charles Hermans eenige jaren, Jan van Beers van rond 1875, d.w.z. na de korte periode, waarin hij ‘'s Volks Dank’ en ‘Maerlants Dood’ voltooide; zij mogen, de eerste en de derde, zich opsluiten in de salons van de Brusselsche of Parijzerwereld, van de ‘dames a la mode’ of, als de tweede bij voorkeur bespieden het bontgekleurde-‘monde de la noce’, het luidruchtige volkj e der fuivers, boemelaars, spelers en wellustelingen van beroep; zoodra zij ervan vertellen, komt de aangeboren aard boven en zij schilderen wat zij zagen, om 't even of zij 't zagen met welgevallig of met walgend oog, zij schilderen het met de objektiviteit, eigen aan hun ras en met kleuren van het echte Vlaamsche palet.

Overigens moeten wij het met de onderwerpen van deze schilders niet al te nauw nemen. De mondaniteit is, in werkelijkheid, een internationaal maatschappelijk verschijnsel, niet een uitsluitend Fransch exportartikel. Stevens en van Beers, waar zij dames en juffertjes schilderen, gekleed met smaakvolle distinktie

of ijdeltuiterig opgedirkt à la mode de Paris, zijn mutatis mutandis, alle verhouding in 't oog gehouden, niet minder Vlaamsch dan Rubens, van Dijck, Terburch, Metsu Vlaamsch of Hollandsch waren, ook dan als zij zich verlustigden in het weergeven van kleederdrachten in den Spaanschen, Engelschen of Franschen smaak van hun tijd.

Stevens' 'Tous les Bonheurs', 'De Weduwe en haar Kinderen', 'Najaarsbloemen' en 'Na het Bal'; van Beers' 'De Brief' en 'In het Bois de Boulogne', zijn in werkelijkheid even goed Vlaamsch als Laermans' blinden en landloopers of Melsens Stabroeksche boerentypen.

Intusschen, wat nog veel krachtiger getuigt voor de leefbaarheid, de taai- en onverwoestbaarheid van de eigen geaardheid, van het ras-eigene onzer kunstenaars, is het niet te miskennen feit dat ook de adepten van de meest moderne, de eigenlijk internationale stroomingen, Vlaamsch bleven. Onze vrijlichtschilders van elke schakeering, evengoed de extremisten, die, volgens de leer van den Amerikaanschen natuurkundige Rood, den toon ontleden en schilderen met stippels of met streepjes (hachures), als de meer gematigden, die met de gewone middelen het gekleurde licht poogden weer te geven, allen wisten zich de nieuwe opvattingen en teknieken zoo innig te assimileeren, dat deze, verre van hen te verhinderen eigenaardig Vlaamsch zoo goed als personeel-zich zelf te zijn, hen integendeel in staat stelden, gewrochten te scheppen, die, opgehangen te midden van schilderijen van Fransche, Engelsche, Duitsche, Skandinaafsche, Spaansche kunstenaars, van deze onmiddellijk te onderscheiden zijn en luide de nationaliteit van hun makers belijden.

Heymans en Claus, Buysse en van Rysselberghe, Edmond Verstraeten en Morren zijn even innig Vlaamsch als Linnig, de Braekeleer, Struys, Ensor, Smits, Larock, Baertsoen, Walter Vaes.

En zoo meen ik dan te mogen hopen, dat deze ondanks haar betrekkelijke uitvoerigheid op geen volledigheid, maar des te meer op breede onbevangenheid, volkomen oprechtheid en goede trouw van oordeel aanspraak makende studie, volstaat, om de vraag, die ik bij den aanvang stelde, bevestigend te beantwoorden. Van 1830 tot heden ondergingen onze Vlaamsche schilders, beurtelings en soms tegelijkertijd, den invloed van vroe-

gere of hedendaagsche landgenooten en niet minder die van elke uitheemsche nieuwe tekniek, opvattingsmanier, mode; onbewust of bewust maakten zij zich die uitheemsche, die internationale ontdekkingen, vertolkingswijzen eigen; zij gingen er echter niet in op; lieten er hun aangeboren geaardheid niet in te loor, niet door te niet gaan; zij verrijkten, louterden, ontwikkelden er zich door, maar hielden er niet door op Vlaamsch en zich-zelf te zijn.

Evenzeer in de XIXe als in de XVIIe, XVIe, XVe eeuw, doch, noodzakelijk en logisch op andere wijs, bleek het Vlaamsche volk onvermoeid in het aldoor opnieuw vóórtbrengen van kunstenaars, en deze kunstenaars, deze schilders, zeg ik, legden, in de eerbied af dwingende degelijk- en schoonheid van hun werk, in voldoende hoeveelheid hoedanigheden van evenboortigheid, gevoelsgelijk-waardigheid aan den dag, om het volkomen te rechtvaardigen, dat wij, nu als vroeger, met fierheid ophalen van onze eigen

'Vlaamsche Schilderschool.' [1)]

1) Een laatste woord tot inlichting en ter voorkoming van misverstand. Met opzet beperkte ik deze beschouwingen tot de olieverfschildering alleen. Hadde ik mij het genoegen willen gunnen, hier mede van de akwarel- en pastelteekening te gewagen, dan ware dit boek tweemaal zoo groot geworden. Wellicht wijd ik nog wel eens een afzonderlijke studie aan de vele, uitmuntende beoefenaars der beide, nu terzijde gelaten kunstvakken.... Heden wil ik niet verzuimen onder de voortreffelijksten hunner terloops te noemen: Bertha Art, Richard Baseleer, Frantz Binjé, Henri Cassiers, Frantz Charlet, Julius de Bruycker, Emiel Claus, Alfred Delaunois, Jan Delvin, G. den Duyts, Fernand Khnopff, Frans van Leemputten, Amédée Lijnen, J.B. Madou, Alexandre Marcette, Xavier Mellery, Karel Mertens, Constantin Meunier, Georgette Meunier, Reckelbus, van Holder, Henri Staquet, enz....

Bronnen.

L. Alvin, Compte-rendu du Salon d'Exposition de Bruxelles, avec gravures et lithographies des meilleurs peintres beiges et étrangers. 1836. - Bruxelles, J.P. Meline, 1836.
De katalogen der officieele tentoonstellingen van 1837 af tot 1914.
De katalogen van de tentoonstellingen, ingericht door ‘De Twintigen’ (Cercle des XX), ‘La Chrysalide’, ‘L'Essor’, ‘Pour l'Art’ en ‘La libre Esthétique’ Brussel; door ‘Als ik kan’, ‘De Dertienen’, ‘Kunst van Heden’, Antwerpen.
Het geïllustreerd ‘Catalogue’ van de retrospektieve tentoonstelling der Belgische Kunst, te Brussel, in 1880.
Ed. Fétis, Catalogue des Musée moderne de Peinture (de Bruxelles).
Pol de Mont, Beschrijvend Catalogus van het Kon. Muz. van Schoone Kunsten te Antwerpen, II, Moderne Meesters, - Antwerpen, 1905.
Catalogus der Keurtentoonstelling van Belgische Meesters (1830-1914), Antwerpen, 12 Juni-20 Sept. 1920.
Pol de Mont, Vlaamsche Meesters der XIXe Eeuw, Amsterdam, Elsevier, 1902, - opstellen over Constantin Meunier, Frans Courtens, Izidoor de Rudder, Jan van Beers, Frans van Leemputten, Emiel Claus, Femand Kknopff, Karel Jozef Mertens, Albrecht Baertsoen, Leo Frédéric, Gustaaf van Aise, Theodoor Verstraete.
Pol de Mont, Die graphischen Künste im heutigen Belgien und ihre Meister, - Wien, Gesellschaft für d. Vervielf. d. graphischen Künste, 1902-1903, - opstellen over Amadeus Lynen, Armand Heins, Frans Hens, François Maréchal, James Ensor, Femand Khnopff, Karel Doudelet, Edmond van Offel, Armand Rassenfosse, Albrecht Baertsoen, Alexander Hannotiau, Karel Mertens, Leo Frédéric.
Pol de Mont, Koppen en Busten, aanteekeningen over de kunstbeweging van dezen tijd, Brussel, H. Lamertin, 1903.

Kunst en Leven, geïll. maandschrift, Gent, Ad. Hoste: I, 1902-1903, Pol de Mont over Theo van Rysselberghe, Sander Hannotiau, Edmond van Offel, Armand Rassenfosse, François Maréchal, A.J. Heymans; - II., 1903-1904, Pol de Mont over Piet Verhaert en Georg Buysse.
Pol de Mont, in het aan James Ensor gewijde nummer van 'La Plume', Parijs, 1899: James Ensor, peintre et aquafortiste, p. 85-90.
Eigenhandige brieven van Vlaamsche schilders.

Belangrijke werken of opstellen over het behandelde onderwerp.

L. Alvin, E. Verboeckhoven, Ann. de l'Acad. royale, 1883; id., Fr. J. Navez, Brussel, 1876; - L. Bazalgette, Félicien Rops, d'après un livre récent, Flandre artiste, 1909; - M. Biermé, Fernand Khnopff, Belgique art. et litt., VIII, 1907; - F. Blei, Félicien Rops, Berlin, 1908; - M. Boddaert, L'Evolution de la Peinture beige au XIXe Siècle, Bull. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de Gand, 1907; - J. de Bosschere, Louis Artan, Onze Kunst, 1906 en 1909; id., Le Style de Leys, Paris, 1906; - R. Breuer, Eug. Laermans, Zeitschr. f. bild. Kunst, XII, 1877; - P. Buschmann, De Keurtentoonstelling van Belgische Meesters (1830-1914), in 'Onze Kunst', 19e jgg., 1920, deel XXXVII-XXXVIII. - F. Coers, Frans Courtens, L'Art., 1908; - A. Croquez, James Ensor, Fédération art., 1909; id., James Ensor, peintre et graveur, 1908, Flandre artist.,; id., Le Peintre flamand G. Buysse, Le Mois litt. et pittor., 1908; - E. Dacier, La Peinture beige au XIXe Siècle, Rev. del'art anc. et mod., 1905, XVIII;- Eug. Demolder, Trois Contemporains, Henri de Braekeleer, Const. Meunier, Félic. Rops, Brussel, 1903; - F. Desmons, Le Peintre Stallaert, Rev. tournaisienne, 1905; - G. Eekhoud, Frans Courtens, Onze Kunst, I, 1902; id., Jan Stobbaerts, Onze Kunst, XI, 1909; - E. Fétis, Henri Leys, Ann. de l'Ac. royale, 1869; - R.E. Fry, Deux Peintres: Em. Claus et Val. deSaedeleer, Durendal, 1907; - W. Gensel, 75 Jahre belgischer Malerei, Kunst f. Alle, XXI, 1906; - A. Goffin, Eug. Laermans, Durendal, 1908; - P. Hermant et Ch. van de Waele, La Peinture flamande contemporaine, Paris, 1908; - H. Hymans, Ferd. de Braekeleer, Ann. de l'Ac. r. de B., 1885; id., Nic. de Keyser, Brussel, 1891; id., Alex. Robert, Ann. de l'Ac. r. de B., 1895; id., Hendrik Leys, Onze Kunst, IV, 1905; id., Belgische Kunst des 19. Jahrh., Leipzig, 1906; - F. Khnopff, Alex. Struys, a belgian Painter, Studio,

XLI, 1907; - id., A. flamish Painter, Frans Courtens, id., XLIII, 1908; - J. Laenen, Jacob Smits, L'Art. décorat., XIX, 1908; - P. Lambotte, Les Peintres beiges modernes, L'Art. fl. et holl., VI, 1906; - Em. de Laveleye, Ant. Wiertz, in Catal. du Musée Wiertz; - Fr. Leclerc, Theo van Rysselberghe, La Plume, XV, 1903; F. Lees, Emile Wauters, Studio, XLIII, 1908; - Cam. Lemonnier, Hist. des B.-A. en Belg., Brussel, 1887; id., L'Ecole beige de Peinture 1830/1905, Brussel, 1906; id., Henri Leys, Le Thyrse, 1906,; id. Alfred Stevens et son Oeuvre, Brussel, 1906; id., Emile Claus, Brussel, 1908; - Jozef Muls, Het Rijk der Stilte, Amsterdam, MCMXX; - R. Muther, Die jüngere belgische Malerei, Neue deutsche Rundschau, XIV, 1903; id., Die belgische Malerei im 19. Jahrh., Berlin, 1904; - La Plume, Félicien Rops et son Oeuvre, bijdragen van J.K. Huysmans, J. Péladan, F. Champsaur, Oct. Uzanne, Em. Verhaeren, Oct. Mirbeau, Arsène Alexandre, enz., 1896 en 1897; - hetzelfde werk, uitgegeven door Edm. Deman, Brussel, 1897; - E. van Offel, Evert Larock, Antwerpen (1901); - H. Riegel, Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856, Berlin, 1882; Max Rooses, Oude en nieuwe Kunst, Gent, Willemsfonds, 2 deelen, 1895-96; id., Michiel Karel Verlat, Ann. de l'Ac. r. de B., 1894; - Lucien Solvay, Jean - François Portaels, Ann. de l'Ac. r., 1903; - id., Jean Alfred Cluysenaer, ib., 1906; id. Paul Jean Clays, ib., 1906; - Theodore Verstraete, 1907; - F. Stappaerts, J.B. Madou, Ann. de l'Ac. r., 1879; Stijn Streuvels, Onze Streek, met beschouwingen over Val. de Saedeleer, Elsevier; - G. van Zype, Nos Peintres: I. reeks, Baertsoen, Courtens, Laermans, Le Vêque, Lynen, enz., Brussel, 1903; id., Eugène Laermans, Brussel, 1908; - K. van de Woestyne, Emiel Claus, Elsevier, 1911; enz.

Overzichtstabel van de ontwikkeling der schilderkunst in België van 1800 tot nu.

I. Overgangstijd (1800-1830)[1]

Vlaamsch-traditionneele Richting[2].

Peter-Jozef Verhaegen (1728-1811).
Willem-Jakob Herreyns (1743-1827).
Hendrik-Jozef-Frans de Cort (1742-1810).
Balthazar-Pauwel Ommeganck (1755-1826).
Simon-Alexander Denis, de Schele (1755-1813).
Frans Simonau (1783-1859).
Jan-Antoon Verschaeren (1803-1863).
Hendrik Myïn.

Akademische en antikizeerende Richting.

*Andries-Cornelis Lens (1739-1822).
Joseph-Bernard Suvée (1743-1807).

Akademisch-Fransche Richting.

Invloed van Louis David.
Frans-Marcus Smits (1760-1833).
Mathijs-Ignaas van Bree (1773-1839).
Karel-Pieter Verhuist (1775-1820).
Jozef Paelinck (1781-1839).
Pieter-J. van Hanselaere (1786-1862).
Filips-Jakob van Bree (1786-1871).

1) Schilders van Waalschen oorsprong herkent de lezer aan het sterretje vóór hun naam.
2) Als de naam van een zelfden kunstenaar in meer dan dén groep voorkomt, beteekent zulks, dat deze kunstenaar heeft geëvolueerd of ook, dat hij meer dan één genre heeft beoefend. Gespatieerd zijn de namen van bizonder reprezentatieve artiesten; vet gedrukt die van schilders, die in de een of de andere groep tot de voor-treffelijksten gehoord hebben, a. beteekent, dat de kunstenaar ook akwarel-, p. dat hij pastel schilderde; e. dat hij etsen, l. dat hij de lithografieën, b. dat hij boekverluchtingen maakte.

*Joseph Navez (1787-1869), l.
Ferdinand de Braekeleer (1792-1883).
Jozef Désiré Odevaere (1778-1830).
Jan-Baptist-Lodewijk Maes, gezeid Maes-Canini (1794-1856).
*Michel-Ghislain Stapleaux (1799-1881).

II. 1830-1921.

1. Godsdienstige en historieschildering. De groote kunst.

A. *De Romantiek*.

Pieter-J. van Hanselaere (1786-1862).
Ferdinand de Braekeleer (1792-1883).
*Henri de Caisne (1799-1852).
Egied-Karel-Gustaaf Wappers (1803-1874).
*Antoine-Joseph Wiertz (1806-1865).
Felix de Vigne (1806-1862).
***Louis Gallait** (1810-1887).
Alexander Thomas (1810-1894).
Nicasius de Keyser (1813-1887).
Hendrik-Jan-Augustijn Leys (1815-1869), a., l., e.
Pieter-Olivier-Jozef Coomans (1816-1890).
*Alexandre-Nestor-Nicolas Robert (1817-1890).
Jan-Frans Portaels (1818-1895), l.
Edward-Jan-Koenraad Hamman (1819-1888).
Emest Slingeneyer (1820-1894).
Jozef Lies (1821-1865), e.
Jozef van Lerius (1823-1876).
Michiel-Maria-Karel Verlat (1824-1890), e.
Hendrik-Frans Schaefels (1827-1904), e.,
Ferdinand Pauwels (1830-1904).
*Constantin Meunier (1831-1905), e.
*André Hennebicq (1836-1904).

B. *Antikizeerende Richting.*

Pieter-Olivier-Jozef Coomans (1816-1890).
Jozef-Jan-Frans Stallaert (1825-1903).
Jan van Biesbroeck.

C. *De prerubiaansche Historieschildering.* **Leys en zijn Invloed.**

Felix de Vigne (1806-1862).
Hendrik-Jan-Augustijn Leys (1815-1869).
Jozef Lies (1821-1865).
Willem Linnig de Oude (1819-1885), e.
Alexander Marckelbach (1819-1906).
*Charles-Corneille-Auguste de Groux (1825-1870), e., a., l.,
Victor Lagye (1825-1896).
Kasper-Frans-Huibrecht Vinck (1827-1903).
Ferdinand Pauwels (1830-1904).
Kamiel van Camp (1834-1891).
Jan-Andries-Alfried Cluysenaer (1837-1902).
Willem Geets (1838-1919), p., e., b.
Theodoor Cleynhens (1841-1916), e.
Piet van der Ouderaa (1841-1915).
Willem Linnig Junior (1842-1890), e.
Juliaan de Vriendt (geb. 1842), a., p.
Albrecht de Vriendt (1843-1900), a., p., e.
Karel Ooms (1845-1900).
Evarist Carpentier (geb. 1845).
Karel-Emiel Wauters (geb. 1846), p.
Theofiel Lybaert (geb. 1848).
Edmond van Hove (1851-1906).
Jan Anthony (geb. 1851).
Jan van Beers (geb. 1852), e., b.
Leo Brunin (geb. 1861), e.,
Alexander Hannotiau (1862-1902), a., p., l., b.

D. *Dekoratieve Historieschildering.* **Grootendeels onder Leys' invloed.**

Hendrik-Jan-Augustijn Leys (1815-1869), (Antwerpsch Stadhuis).
*Charles-Comeille-Auguste de Groux (1825-1870), (onuitgevoerd.)
Jan Swerts (1820-1879), (Stadhuis Kortrijk).
Egidius-Godfried Guffens (1823-1902), (ibidem).

Jozef-Jan-Frans Stallaert (1825-1903).
Victor Lagye (1825-1896), (Antw. Stadhuis).
Kasper-Frans-Huibrecht Vinck (1827-1903), (Antw. Atheneum).
Ferdinand Pauwels (1830-1904), (Iepersche Lakenhalle en Wartburg).
Louis Delbeke (1831-1891), (Iepersche Lakenhalle).
Piet van der Ouderaa (1841-1919), (Antw. Gerechtshof).
Willem Linnig Junior (1842-1890), (Wartburg).
Juliaan de Vriendt (geb. 1842), (Antw. Gerechtshof).
Albrecht de Vriendt (1843-1900), (Brugsch Stadhuis).
Karel Ooms (1845-1900), (Antw. Gerechtshof).
*Xavier Mellery (1845-1921), onuitgevoerd.
Piet Verhaert (1852-1908), (Antwerpsch Stadhuis), e.
*Léon Frédéric (geb. 1856), (Brusselsch Stadhuis), p.
Edgar Farasyn (geb. 1858), (Antwerpsch Stadhuis), a., p., e.
Karel Boom (geb. 1858), (ibidem), p.
*Graaf Jacques de Lalaing (1858-1917), (Brusselsch Stadhuis).
Constant Montald (geb. 1862).
Alexander Hannotiau (1862-1903), onuitgevoerd.
Romaan Looymans (1864-1914), (verscheidene kerken).
*Auguste Le Vêque (1864-1921).
Karel Mertens (1865-1919), (Vlaamsche Opera te Antwerpen), p., e., b.
*Emile Fabry (geb. 1865).
*Jean Delville (geb. 1867).
Karel Doudelet (geb. 1869), a., b.
Emiel Vloors (geb. 1871), (Antw. Gemeentescholen en Opera).
Emiel Jacques (geb. 1872), (Antw. Gemeentescholen).
Albrecht Servaes (geb. 1883).

E. *Latere Historieschilders.*

*Felix ter Linden (geb. 1836).
Gustaaf van Aise (1854-1902).
Jozef Janssens.
Jakob Smits (geb. 1856), e.
*Graaf Jacques de Lalaing (1858-1917).
Guillaume van Strydonck (geb. 1861).
*Auguste Le Vêque (1864-1921).

*Emile Berchmans (geb. 1866).
*Henry de Groux, (geb. 1867?), l.
Alfred Ost, (geb. rond 1880), p., b.
Albrecht Servaes (geb. 1883).

2. De schilders van het hedendaagsche leven.

Ignaas-Jozef van Regemorter (1758-1873).
Ferdinand de Braekeleer, de Oude (1792-1883).
Jan-Baptist Madou (1796-1877), l., b.
Hendrik de Coene (1798-1866).
Pieter-Paulus-Aloïs Hunin (1808-1855).
Jozef Dyckmans (1811-1888).
Eugeen de Block (1812-1893).
Jozef Lies (1821-1865).
Adolf Dillens (1821-1877), e.
David Col (1822-1900).
Alfred Stevens (1823-1906).
*Florent Willems (1823-1906).
Victor Lagye (1825-1896).
August Serrure (1829-1903).
***Charles - Corneille-Auguste de Groux** (1825-1870).
Hendrik Bource (1826-1899).
Eugeen Smits (1826-1912), e.
***Constantin Meunier** (1831-1909).
***Félicien Rops** (1833-1898), a., p., e., l., b.
Jan Verhas (1834-1896), e.
André Hennebicq (1836-1904).
Charles Hermans (geb. 1839), e.
Hendrik de Braekeleer (1840-1888), e.
Willem Linnig Junior (1842-1890).
Pieter Oyens (1842-1894).
David Oyens (1842-1902).
Emiel Claus (geb. 1849), e., b.
Frans van Leemputten (1850-1914), a.
Theodoor Verstraete (1851-1907), e.
Piet Verhaert (1852-1908).
Alexander Struys (geb. 1852), e.

Amédée Lynen (geb. 1852), a., l., b.
Jan van Beers (geb. 1855).
Jaak Dierckx (geb. 1855).
***Léon Frédéric** (geb. 1856).
Jakob Smits (geb. 1856).
Geeraard Portielje (geb. 1856).
Leo-Jan-Baptist van Aken (1857-1904).
Fernand Khnopff (geb. 1858), b.
Edgar Farasyn (geb. 1858).
Karel Boom (geb. 1858).
Hendrik Luyten (geb. 1859).
Edward-Antoon Portielje (geb. 1861).
James Ensor (geb. 1860), e.
Leo Brunin (geb. 1861), e.
*Armand Rassenfosse (geb. 1862), e., b.
Alexander Hannotiau (1862-1902).
*Auguste Le Vêque (1864-1921).
Eugeen Laermans (geb. 1864), e.
Evert Larock (1865-1901).
Karel Mertens (1865-1919).
Hendrik de Smeth (geb. 1865).
Jef Leempoels (geb. 1867), b.
Julius de Bruycker, (1870?), e.
Emiel Vloors (geb. 1871).
Henri Evenepoel (1872-1900).
Emiel Gastemans (geb. 1883).
Eugeen van Mieghem (geb. 1885).
Marten Melsen.
Victor Hageman.
Hippoliet Daeye.
Gustaaf van de Woestyne.
*Henri Thomas.
*Charles Michel.
Albrecht Servaes.

3. Portretschilders.

Frans-Marcus Smits (1760-1833).
Mathijs-Ignaas van Bree (1773-1839).

Karel-Pieter Verhuist (1775-1820).
Frans Simonau (1783-1859).
*François-Joseph Navez (1787-1859).
Frans-Jozef Mertens (1788 -?).
Ferdinand de Braekeleer (1792-1883).
Egied-Karel-Gustaaf Wappers (1803-1874).
*Antoine-Joseph Wiertz (1806-1865).
Felix de Vigne (1806-1862).
*Louis Gallait (1810-1887).
Nikaas de Keyser (1813-1887).
Hendrik-Jan-Augustijn Leys (1815-1869).
Jan-Frans Portaels (1818-1895).
Jozef Lies (1821-1865).
Lieven de Winne (1821-1880).
Jozef van Lerius (1823-1876).
Michiel-Maria-Karel Verlat (1824-1890).
Jan-Andries-Alfred Cluysenaer (1837-1902).
Edward Agneessens (1842-1885).
Izidoor Verheyden (1846-1905).
Eugeen Smits (1826-1912).
Karel-Emiel Wauters (geb. 1846).
Eugeen Joors (1850-1920).
Jan de la Hoese (1850?-1918?).
Jan van Beers (geb. 1852).
*Xavier Mellery (1845-1921).
Piet Verhaert (1852-1908).
Gustaaf van Aise (1854-1902).
Emiel de Jans (1855-1920).
*Graaf Jacques de Lalaing (1858-1917).
Fernand Khnopff (geb. 1858).
Hendrik Luyten (geb. 1859).
Karel Mertens (1865-1919).
James Ensor (geb. 1860).
*Auguste Le Vêque (1864-1921).
Jef Leempoels (geb. 1867).
Emiel Vloors (geb. 1871).
Hippoliet Daeye.
Gustaaf van de Woestyne.
Rik Wouters (1882-1916).

4. Stillevenschilders.

Frans Huygens (1820-1908).
Jan Robie (1821-1910).
Louis Dubois (1830-1880).
Hendrik de Braekeleer (1840-1888).
Willem Linnig Junior (1842-1890).
*Xavier Mellery (1845-1921).
IzidoorVerheyden (1846-1905).
Alfred Verhaeren (geb. 1849).
Eugeen Joors (1850-1910).
Alice Ronner (geb. 1857).
Bertha Art (geb. 1858).
*Georgette Meunier (geb. 1859).
*Marie-Antoinette Marcotte (geb. 1860?).
James Ensor (geb. 1860).
Leo Brunin (geb. 1861).
René Janssens (geb. 1870).
Alfred Delaunois (geb. 1876).
Jozef de Belder.
Joris van Zevenberghen.
Walter Vaes, a, p., e.

5. De natuurschildering.

A. *Landschap en Zeestuk.*

Hendrik-Jozef-Frans de Cort (1742-1810).
Balthazar-Pauwel Ommeganck (1755-1826).
Simon-Alexander-Clemens Denis (1755-1813).
Hendrik Myïn.
Hendrik van Assche (1774-1841).
Frans Bossuet (1800-1889).
Jan Ruyten (1813-1881).
***Théodore Fourmois** (1814-1871), e.
Pauwel-Jan-Karel Clays (1817-1900).
Jan Portaels (1818-1895).
*Edouard Huberti (1818-1880), e.
Alfried de Knyff (1819-1885).

Jozef Lies (1821-1865).
Jan-Baptist Kindermans (1822-1876).
*Joseph Quinaux (1822-1895).
Cesar de Cock (1823-1904), e.
Edmond de Schampheleer (1824-1899), e.
Frans Lamoriniére (1828-1911), e.
Jozef Coosemans (1828-1904).
Jaak Rosseels (1828-1912).
*Louis Dubois (1830-1880).
Euphrozina Beernaert (1831-1901).
Floris Crabeels (1835-1896).
Willem Vogels (1836-1896).
Eugeen Verdyen (1836-1903).
Izidoor Meyers (1836-1917).
***Hippolyte Boulenger** (1837-1874), e.
Louis Artan (1837-1890), e.
Alfred Verwee (1838-1895).
Alfons Asselberghs (1839-1917).
Egidius Leemans (1839-1883).
Adriaan-Jozef Heymans (geb. 1839).
*Théodore Baron (1840-1899).
*Frantz Binjé (1835-1900), a.
Emiel-Hendrik Keymeulen (1835?-?).
Jan Stobbaerts (1838-1916).
*Adrien Le Mayeur (1844-?).
Izidoor Verheyden (1846-1905).
Karel-Emiel Wauters (geb. 1846).
Emiel Claus (geb. 1849).
Gustaaf den Duyts (1850-1897), a.
Frans van Leemputten (1850-1914).
Jan de Greef (1851-1894).
Theodoor Verstraete (1851-1907).
*Alexandre Marcette (geb. 1853).
Frans Courtens (geb. 1854).
Frans Hens (1856 -), p.e.
Jakob Smits (geb. 1856).
Edgar Farasyn (geb. 1858).
Hendrik Luyten (geb. 1859).
Frantz Charlet (geb. 1862).

Hendrik Rul (1862).
Joris Buysse (1864-1917).
Albrecht Baertsoen (geb. 1866), p., e.
Richard Baseleer (geb. 1867), a., p., e.
Victor Gilsoul (geb. 1867).
Albrecht Crahay (1881-1914), a., p., e.
Alfred Delaunois (geb. 1876), e.
Valerius de Saedeleer (geb. 1869).
Edmond Verstraeten (geb. 1870).
Albrecht Servaes (geb. 1883).

B. *Dierenschilders.*

Balthazar-Pauwel Ommeganck (1755-1826).
Eugeen Verboeckhoven (1798-1881).
Lodewijk Robbe (1806-1887).
Xaveer de Cock (1818-1896).
Jozef Stevens (1819-1892).
Michiel-Maria-Karel Verlat (1825-1890).
Edmond de Pratere (1826-1888).
Alfred Verwee (1838-1895).
Jan Stobbaerts (1838-1916).
Komeel van Leemputten (1841-1902).
Emiel Claus (geb. 1849).
Frans van Leemputten (1850-1914).
Jan Delvin (geb. 1853), p.
Frans Courtens (geb. 1854).
Edgar Farasyn (geb. 1858).
Hendrik Luyten (geb. 1859).
*Géo Bernier.

Register der schilders

AGNEESSENS, EDWARD, 1842-1885. 134, 234.
AISE, GUSTAAF VAN, 1854-1902. 24, 36, 57, 136.
AKEN, LEO VAN, 1857-1904. 94.
ANTHONY, JAN, geb. 1851. 46.
ANTONISSEN, HENRICUS JOSEPHUS, 1737-1794. 10.
ART, BERTHA, geb. 1858. 137, 141, 236 noot.
ARTAN, LOUIS VICTOIRE ANTOINE, 1837-1890. 76, 86, 152, 161, 162, 182.
ARTOT, PAUL, 125, 229.
ASSCHE, HENDRIK VAN, 1774-1841. 10, 43 noot, 147, 149.
ASSELBERGHS, ALFONS, 1839-1917. 161, 163.
BAERTSOEN, ALBRECHT, geb. 1866. 144, 194-198, 200, 203, 204, 206, 208, 210, 214, 221, 234, 235.
BAES, FIRMIN, geb. 1874. 100.
BALTUS, 136.
BARON, THEODORE, 1840-1899. 161, 165, 167, 184.
BASELEER, RICHARD, geb. 1867. 144, 161, 162, 194, 202, 203.
BASTIEN, ALFRED THEODORE JOSEPH, geb. 1873. 136.
BEERNAERT, EUPHROSINA, 1831-1901. 160.
BEERS, JAN VAN, geb. 1852.46, 106, 110, 113, 136, 234.
BEGUINET, JAN BAPTIST. 144, 146.
BELDER, JOZEF DE, 142.
BERNIER, GEO, 216.
BESCHEY, BALTHAZAR, 1708-1776. 8.
BEUL, HENRI DE, 1845-1900. 151.
BIEFVE, EDOUARD DE, 1809-1882. 16, 20, 36.
BIESBROECK, JAN VAN, 70.
BINJÉ, FRANTZ, 1835-1918. 156, 157, 164, 165, 236 noot.
BLIECK, August, 214.
BLOCK, EUGEEN FRANS DE, 1812-1893. 71, 73, 91.
BLOMAERT, 144, 146.
BOCH, ANNA, 214.
BÖCKLIN, 54.
BOKS, EVERT JAN, 1838-1914. 121.
BOOM, KAREL, geb. 1858. 65.
BOSSUET, FRANS ANTONNE, 1798-1889. 150, 151.
BOUDRY, ALOÏS, geb. 1851. 121.
BOULENGER, HIPPOLYTE, 1837-1874. 86, 143 noot, 146, 155, 161, 162, 163, 230.
BOURCE, HENDRIK, 1826-1899. 120.
BRAEKELEER, FERDINAND DE, 1792-1883. 11 noot, 16, 18, 24 noot, 26, 27, 29,71, 79, 128, 129.
BRAEKELEER, HENDRIK DE, 1840-1888. 28, 31, 33, 37, 38-44, 79, 80, 109, 137, 138, 221.
BREE, FILIPS JACOB VAN, 1786-1871. 9, 20, 26 noot, 36, 75.
BREE, MATHIJS IGNAASVAN, 1773-1839. 8, 16, 20, 24 noot, 36, 127, 129, 131.

Brunin, Leo, geb. 1861. 46, 46.
Bruycker, F.A. de, geb. 1816. 71, 115.
Bruycker, Julius de, geb. 1870. 112, 113, 236 noot.
Buysse, Joris, 1864-1916. 194, 195, 197, 198, 200, 204, 208, 209, 214, 235.
Caisne, Henri de, 1799-1852. 9, 11 noot, 14, 32.
Camp, Kamiel van, 1834-1891. 46.
Carpentier, Evanst, geb. 1845. 24.
Célos, Juliaan, 214.
Cels, Cornelis, 1778-1859. 24 noot.
Charlet, Frantz, geb. 1862. 213.
Claus, Emiel, geb. 1849. 94, 144, 150, 161, 188, 189, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 204, 208, 209, 211, 214, 235, 236 noot.
Clays, Pauwel Jan Karel, 1817-1900. 152, 162.
Cleynhens, Theodoor Josef, geb. 1841. 23, 46.
Cluysenaar, 1837-1902. 24, 53, 135, 215.
Cock, Cesar de, 1823-1904. 160, 170.
Cock, Xaveer de, 1816-1896. 180.

COENE, HENRIK DE, 1798-1866. 92 noot.
COL, JAN DAVID, 1822-1900. 71, 119, 120.
COLIN, JEAN, 125, 229.
COLLART, MARIE, geb. 1852. 155, 67.
COOMANS, P.O. JOZEF, 1816-1890. 70.
COOSEMANS, JOZEF THEODOOR, 1828-1904. 161, 163, 164.
CORT, HENDRIK JOZEF FRANS DE, 1743-1810. 10, 144, 146.
COURBET, 1819-1877. 76, 155, 162.
COURTENS, FRANS, geb. 1854. 161, 180, 181, 184, 192, 193, 208, 210, 211, 216, 232, 234.
CRABEELS, FLORIS, 1835-1896. 159, 161, 165, 167, 173, 184, 211.
CRAHAY, ALBERT, 1881-1914. 214, 229.
DAEYE, HIPPOLIET, 123, 124, 229.
DAVID, JACQUES LOUIS, 1748-1825. 9, 11, 12, 16, 36, 126, 127, 129.
DELAHAYE, RICHARD, 214.
DELAROCHE, 1797-1856. 9.
DELAUNOIS, ALFRED, geb. 1876. 24, 31, 44, 84, 137, 138, 150, 209, 214.
DELBEKE, LOUIS, 1831-1891. 53, 65.
DELIN, JOHANNES JOSEPHUS NICOLAUS, 1776-1811. 24 noot.
DELPÉRÉE, EMILE. 1850-1896. 46, 94.
DELVAUX, EDOUARD, 1806-1862. 24 noot, 151.
DELVAUX, FERDINAND MARIA, 1782-1815. 24 noot.
DELVILLE, JEAN, geb. 1867. 69, 70, 84, 85.
DELVIN, JAN, geb. 1853. 215, 216, 236 noot.
DENIS, SIMON ALEXANDER CLEMENS, 1755-rond 1812. 10, 144, 145.
DERICKX, LOUIS, 1835?-1895. 151.
DILLENS, ADOLF, 1821-1872. 72, 118, 120.
DONNAY, AUGUSTE, 1862-1921. 69.
DONNY, DÉSIRÉ, geb. 1798. 151.
DOUDELET, KAREL, geb. 1869. 69, 207.
DUBOIS, LOUIS, 1830-1880. 70, 76, 77, 136, 155, 161, 162, 182.
DUCORRON, J., 1770-1848. 146.
DUPRESSOIR, 151.
DUYTS, GUSTAAF DEN, 1850-1897. 183, 184, 185, 186, 203, 236 noot.
DYCKMANS, JOZEF, 1811-1888. 71.
EECKHOUT, JAAK JOZEF, 1793-1861. 132.
ELSEN, ALFRED, 1850-1900. 155.
ENSOR, JAMES, geb. 1860. 125, 136, 137, 167, 217-235.
EVENEPOEL, HENRI JACQUES EDOUARD, 1872-1899. 114, 136.
EYSKENS, FELIX, 214.
FABRY, EMILE BARTHÉLÉMY, geb. 1865. 66.
FARASYN, EDGAR, geb. 1858. 65, 94, 99, 102, 191, 192, 216.
FICHEFET, 214.
FOURMOIS, THEODORE, 1814-1871. 143 noot, 151, 153, 154, 155, 157, 164, 165.
FRANÇOIS, PIERRE JOSEPH CÉLESTIN, 1759-1851. 127.

FRÉDÉRIC, LÉON, geb. 1856. 37, 52, 56, 58, 59, 85, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 111, 113, 136, 144, 161, 207, 232, 233, 234.
FROMENTIN, 152.
GALLAIT, LOUIS, 1810-1887. 11 noot, 12, 15-16, 17, 19, 20, 22, 36, 46, 51, 58, 92, 93, 94, 108, 130, 131, 234.
GASTEMANS, EMIEL, geb. 1883. 115, 116, 117, 118.
GEETS, WILLEM, 1838-1919. 22, 23, 24, 30 noot, 46, 54, 55.
GILSOUL, VICTOR, geb. 1867. 198, 206.
GOUWELOOS, 136.
GRAEF, JAN DE, 214.
GREEF, JAN DE, 1851-1894. 213.
GROUX, HENRY DE, geb. 1867. 24, 58, 59, 60, 61, 136, 230, 232.
GROUX, CHARLES DE, 1825-1870. 23, 24, 31, 46, 47, 58, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 118, 120, 175, 187, 233, 234.
GUFFENS, GODFRIED, 1821-1901. 23, 45, 53, 65, 132.
HAGEMAN, VICTOR, 69, 118.
HAMESSE, 214.
HANNOTIAU, ALEXANDER, 1862-1902. 23, 31, 44, 50.
HANSELAERE, P.J. VAN, 1786-1862. 9.
HASPE, DE, 214.
HECHT, HENRI VAN DER, 1841-1901. 86.
HELLEBUYCK, GUSTAAF HENDRIK, 214.
HENDRICX, LODEWIJK, 1827-1888. 46.
HENNEBICQ, ANDRÉ, geb. 1836. 53, 96.
HENS, FRANS, geb. 1856. 160, 161, 186, 192, 193, 194, 200. 201.
HEKMANS, CHARLES, geb. 1839. 87, 94, 106, 108, 110, 112, 136, 224, 234.
HERREYNS, W. J., 1743-1827. 8, 9, 10, 11, 12, 20, 24 noot.
HERRY, ANTONY, WERKZAAM in de 2de helft v.d. 18e eeuw. 24 noot.
HEYERMANS, geb. 1836. 121.
HEYMANS, ANDRIES JOZEF, geb. 1839. 136, 150, 161, 165, 167, 169, 170, 171, 172, 175, 184, 194, 196, 210, 211, 221, 232, 234, 235.
HOESE, JAN DE LA, 1850?-1918. 135.
HOLDER, VAN, 136.
HOVE, EDMOND VAN, 1851-1906. 46.

HUBERTI, EDUARD, 1818-1880. 152, 159, 160, 167.
HUNIN, PIETER PAULUS ALOIS, 1808-1855. 7, 92 noot.
HUYGENS, FRANS, 1820-1908. 137.
INGHELS, MARIA, 125, 229.
INGRES, JEAN DOMINIQUE AUGUSTE, 1780-1867. 127, 129, 220.
ISABEY, EUGÈNE, werkzaam, 27.
JACOBS, G., 214.
JACOBS, JACOB-, 151.
JACOBS, P. F., 1780-1808. 24 noot.
JANS, EMIEL DE, 1855-1920. 136.
JANSSENS, JOZEF, 136.
JANSSENS, RENÉ, geb. 1870. 44, 135, 136.
JAQUES, E., 214.
JEFFERYS, 214, 229.
JONGHE, JAN BAPTIST DE, 1785-1844. 149.
JONNAERT, CLÉMENCE, 142, 229.
JOORS, EUGEEN, 1850-1911. 142.
KEELHOFF, 151.
KEYMEULEN, EMIEL HENDRIK, werkzaam ± 1870. 156, 164.
KEYSER, NICASIUS DE, 1813-1887. 12, 13-14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 noot, 26, 32, 33, 36, 51, 65, 131.
KHNOPFF, FERDINAND, geb. 1858. 69, 70, 82, 88, 113, 136, 207, 214, 234.
KINDERMANS, J. B., 1822-1876. 153, 155, 157.
KNYFF, ALFRED DE, 1819-1885. 143 noot, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 167, 230.
KREMER, PETRUS, geb. 1801. 24 noot.
KUYCK, LODEWIJK FRANS VAN, GEB. 1852. 155.
LAERMANS, EUGEEN, geb. 1864. 31, 95, 104, 105, 106, 108, 119, 123, 136, 186, 232, 233, 234.
LAET, ALOÏS DE, 214.
LAGYE, VICTOR, 1825-1896. 30 noot, 45, 46, 48-50, 53, 65, 81.
LALAING, GRAAF JACQUES DE, 1858-1917. 46, 53, 56, 58, 67, 134, 135.
LAMORINIÈRE, JAN PIETER FRANS 1828-1911. 38, 155, 157, 158, 159, 208, 234.
LANDTSHEER, JAN BAPTIST DE, werkzaam eerste ged. der 19e eeuw. 24 noot.
LAROCK, EVERT, 1865-1901. 102, 136, 235.
LATHOUWER, DE, 155.
LAUTERS, PAUL, 1806-1876. 151.
LEEMANS, EGIDIUS FRANS, 1839-1883, 161, 165, 167.
LEEMPOELS, JOZEF, geb. 1867. 110, 112, 113, 134, 136, 187, 234.
LEEMPUTTEN, FRANS VAN, 1850-1914.94, 186, 187, 191.
LEEMPUTTEN, KORNEEL VAN, 1841-1902.179, 188.
LENS, ANDRIES CORNELIS, 1739-1822.8, 20, 24 noot.
LEPAGE, BASTIEN, 50, 55, 56, 57.
LERIUS, JOZEF VAN, 1823-876. 23, 132.
LEYS, HENDRIK, 1815-1869. 18, 20, 23, 24 noot, 25-26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, noot, 35, 36, 37, 38, 39, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 65, 72, 75, 81, 91, 94, 108, 131, 132, 157, 208, 232, 232, 233, 234.

LIES, JOZEF HENRIK HUIBERT, 1821-1865. 23, 37, 38, 39, 49, 54, 130, 133, 156, 157.
LINDEN, FELIX JULIEN TER, geb. 1836. 58.
LINNIG JR., WILLEM, 1842-1890. 23, 70, 73, 79, 80, 81, 137, 138, 141, 227, 233, 233, 234, 235.
LINNIG SR., WILLEM, 1819-1885. 44, 45, 81.
LINT, PIETER VAN, 132.
LOO, MARTEN VAN DER, 214.
LOOY, VAN, 142.
LOOYMANS, R., 214.
LUNOIS, A., 216.
LUPPEN, JOZFFVAN, 1834-1891. 155, 167.
LUYTEN, HENDRIK, geb. 1859. 94, 103, 104, 136, 192, 193, 194, 208, 216.
LYBAERT, THEOFIEL, geb. 1848. 46.
LYNEN, AMÉDÉE, geb. 1852. 24, 236 noot.
LYNEN, ANDRÉ, 214.
MADOU, JAN BAPTIST, 1796-1877. 26, 70, 71, 72, 73, 105, 120.
MAES, JAN BAPTIST LODEWIJK, (bekend als Maes-Canini), 1794-1856. 11.
MARCETTE, ALEXANDRE, geb. 1853. 144, 204, 205, 206.
MARCOTTE, MARIE ANTOINETTE, geb. 1860?. 141.
MARINUS, FERDINAND JOSEPH BERNARD, 1808-1890. 143 noot, 151.
MARNEFFE, FRANÇOIS DE, 1793-1877. 149.
MELLERY, XAVIER, 1845-1921. 84, 136, 138, 223.
MELSEN, MARTEN, 232, 233.
MERTENS, FRANS JOZEF, geb. 1788. 126.
MERTENS, KAREL, 1865-1919. 31, 44, 67, 80, 94, 108, 136, 214.
METS, PIETER DE, 136.
MEUNIER, CONSTANTIN, 1831-1905. 24, 94, 95, 96, 97, 98, 136, 206, 223.

MEUNIER, GEORGETTE, geb. 1859. 141.
MEYERS, IZIDOOR, 1836-1917. 161, 165, 166, 173, 174.
MICHAUX, JOHN, 142, 214.
MIEGHEM, EUGEEN VAN, geb. 1885. 118.
MICHEL, CH., 214.
MONTALD, CONSTANT, geb. 1862. 67, 70.
MONTIGNY, JULIUS, 1847-1899. 163.
MORREN, G., 122, 123, 214.
MYÏN, HENDRIK, 10, 144, 145, 146.
NAETS, ERNST, 142.
NAUWELAERTS, JORIS, 142.
NAVEZ, FRANÇOIS JOSEPH, 1787-1869. 9, 10, 11 noot, 14, 16, 20, 36, 90, 127, 128, 135, 147.
NOBELE, HENDRIK DE, werkzaam ± 1840. 71.
ODEVAERE, JOZEF DÉSIRÉ, 1778-1830. 9, 24 noot.
OLEFFE, AUGUSTE, 125, 142, 214, 229.
OMMEGANCK, BALTHAZAR PAUWEL, 1755-1826. 10, 92 noot, 144, 145, 146.
OOMS, KAREL, 1845-1900. 23, 46, 53, 54, 65.
OPSOMER, IZIDOOR, 214.
OS, TONY VAN, 214.
OST, ALFRED, geb. rond 1880. 62.
OTTEVAERE, AUGUST, 1809-1856. 149.
OUDERAA, PLETER JAN VAN DER, 1841-1915. 23, 46, 53, 54, 65.
OYENS, DAVID, 1842-1902. 108, 134, 136.
OYENS, PIETER, 1842-1894. 108.
PAELINCK, JOZEF, 1781-1839. 9, 16, 24 noot.
PAERELS, WILLEM, 125, 229.
PAUWELS, WILHELM FERDINAND, 1830-1904. 23, 50, 51, 53, 67, 130.
PERLAU, JOSEPH, werkzaam ± 1836. 149.
PIERON, GUSTAAF, 1824-1864. 143 noot, 151.
PORTAELS, JAN FRANS, 1818-1895. 12, 16, 46, 130, 152, 215.
PORTIELJE, EDWARD, geb. 1861. 71, 121.
PORTIELJE, GERARD, geb. 1856. 71, 121.
POSENAER, JOZEF, 214.
PRATERE, EDMOND DE, 1826-1888. 180.
QUARTENMONT, ANDREAS BERNARDUS DE, 1750-1835. 9.
QUINAUX, JOSEPH, 1822-1895. 149, 153, 155.
RASSENFOSSE, ARMAND, geb. 1862. 88.
REGEMORTER, IGNAAS JOZEF VAN, 1785-1873. 26, 27, 71.
RICHIR, HERMAN, geb. 1866. 136.
RIKET, LEO, 214.
ROBBE, LODEWIJK, 1806-1887. 151, 152, 143 noot.
ROBERT, ALEXANDRE NESTOR NICOLAS, 1817-1890. 16, 133.
ROBIE, JAN. 1821-1910. 137.
ROCHE, PAUL DE LA, 131, 132.
ROIDOT, HENRI, 214.
RONNER, ALICE, geb. 1857. 137, 141, 227.

ROOY, JOHANNES BAPTISTA VAN, geb. 1808. 10, 19.
ROPS, FÉLICIEN, 1833-1893. 85, 86, 87, 105, 234.
ROSIER, JAN WILLEM, 136.
ROSS, FRANS, 142.
ROSSEELS, JAAK, 1828-1912. 159, 160, 161, 165, 167, 168, 173, 184.
ROUSSEAU, LODEWIJK, werkzaam 1839. 157, 164.
RUL, HENRY, geb. 1862. 203.
RUYTEN, Jan, 1813-1881. 150.
RYSSELBERGHE, THEO VAN, geb. 1862. 120, 121, 136, 222, 235.
SCHAEFELS, HENDRIK FRANS, 1827-1904. 23.
SCHAEKEN, WILLEM, 1754-1830. 24 noot.
SCHAMPHELEER, EDMOND DE, 1824-1899. 160.
T'SCHARNER, THÉODORE, GEB. 1826. 86.
SCHEFFER, ARIE, 1795-1858. 21, 26, 27.
SCHEFFER, HENDRIK, 1798-1862. 30.
SCHLOBACH, WILLY, geb. 1864. 125.
SERRURE, AUGUST, 1825-1903. 120.
SERVAES, ALBRECHT, geb. 1883. 63, 64, 118, 119, 214, 215.
SEVERIN, JULIAAN, 142, 214.
SIMONAU, FRANS, 1783-1859. 128.
SLINGENEYER, ERNEST, 1820-1894. 15, 16, 20, 32, 36.
SMETH, HENDRIK DE, geb. 1865. 44, 112.
SMITS, EUGEEN, 1826-1912. 86, 136, 213, 235.
SMITS, FRANS MARKUS, 1750-1833. 9, 10, 20, 126, 128.
SMITS, JAKOB, geb. 1856. 61, 62, 63, 94, 118, 136, 183, 232, 233.
SOLVYNS, FRANS BALTHASAR, 1760-1824. 139, 141, 144, 146.
STALLAERT, JOZEF JAN FRANS, 1825-1903. 90.
STAPLEAUX, MICHEL GHISLAIN, 1799-1881. 9, 10.
STEVENS, ALFRED, 1823-1906. 23, 80, 94, 108, 109, 110, 112, 136, 174, 224, 234, 235.
STEVENS, JOZEF, 1822-1892. 23, 94, 152, 174, 175, 178, 234.
STEVENS, WALTER, 142, 229.

STOBBAERTS, JAN, 1838-1914. 31, 114, 141, 152, 177, 170, 172, 178, 180, 221, 229, 233, 234.
STORM VAN 'S-GRAVEZANDE, KAREL VAN, geb. 1841. 86.
STRUYS, ALEXANDER THEODOOR HONORÉ, geb. 1852. 24, 44, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 232, 233, 234, 235.
STRYDONCK, GUILLAUME VAN, geb. 1861. 57, 58.
SUVÉE, JOSEPH BERNARD, 1743-1807. 8.
SWAGERS, FRANS. 1756-1836. 141.
SWERTS, JAN, ±1820-1879. 23, 45, 53, 65.
TADEMA, LOURENS ALMA, geb. 1836. 32, 37, 45, 70, 118.
TAELEMANS, JAN FRANS, 214.
THOMAS, ALEXANDER, 1810-1894. 70, 75.
THONET, VICTOR. 214.
THYS, JAN, 1783-1865. 24 noot.
TOUSSAINT, FERNAND, 142.
TURNER, 226.
VAES, WALTER, geb. 1881. 136, 137, 138-141, 227, 235.
VALERIUS DE SAEDELEER, geb. 1869. 150, 161, 207, 208, 209.
VÊQUE, AUGUSTE LE, 1864-1921. 46, 69, 84, 85, 108, 136, 216.
VERBOECKHOVEN, EUGEEN, 1799-1881. 143 noot, 147, 148, 149, 174.
VERBOECKHOVEN, MARGUERITE, 214.
VERDYEN, EUGEEN, 1836-1903. 183, 184, 185.
VERHAEGEN, JAN JOZEF, bijgenaamd 'Pottekens', geb. 1726. 9.
VERHAEGEN, PIETER JOZEF, 1728-1811. 8, 9, 10, 12, 20.
VERHAEREN, ALFRED, geb. 1849. 31, 44, 137, 138, 141, 223, 227, 232, 233, 234.
VERHAERT, PIET, 1852-1908. 44, 46, 65, 80, 112, 136, 138.
VERHAS, JAN, 1834-1896. 114.
VERHEYDEN, IZIDOOR, 1846-1905. 135, 137, 175, 183, 184, 185, 234.
VERHULST, KAREL PIETER, 1775-1820. 127..
VERLAT, KAREL, 1824-1890. 70, 77, 78, 79, 97, 132, 151, 174, 180.
VERSCHAEREN, JAN ANTOON, 1803-1863. 9, 20.
VERSTRAETE, THEODOOR, 1851-1907. 4, 100, 101, 106, 119, 152, 183, 184, 186, 191, 196, 203.
VERSTRAETEN, EDMOND, geb. 1870. 144, 150, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 221.
VERWEE, ALFRED, 1838-1895. 78, 149, 152, 169, 175, 176, 177, 183, 191, 203, 216, 221, 232, 234.
VERWEE, LODEWIJK PIETER, 1807-1877. 151.
VIGNE, FELIX DE, 1806-1862. 25, 30-31. 132.
VINCENT, FRANSOIS PHILIBERT, beg. 19de eeuw. 8.
VINCK, FRANS KASPER HUIBRECHT, 1827-1903. 46.
VLOORS, EMIEL, geb. 1871. 69, 106.
VOGELS, WILLEM, 1836-1896. 167, 182, 222.
VOS, CORNELIS DE, 132.
VIÉRIN, EMMANUËL. 214.
VRIENDT, ALBRECHT DE, 1843-1900. 30, 33 noot, 37, 52, 53, 57, 58, 65, 136.

VRIENDT, JULIAAN DE, geb. 1842. 33, 37, 52, 53, 57, 58, 60, 65, 136.
WAEGEMANS, MAURITS, 142, 229.
WAPPERS, EGIED KAREL GUSTAAF, 1803-1874. 11 noot, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 24 noot, 26, 36, 51, 130, 131.
WAUTERS, KAREL EMIEL, 1846. 24, 46, 96, 132, 134.
WIERTZ, ANTOINE, 1806-1865. 23, 70, 73, 74, 75, 100.
WIETHASE, EDGAR, 142, 214.
WILLEMS, FLORENT, 1823-1906. 48, 70, 75.
WINNE, LIEVEN DE, 1821-1880. 133, 234.
WOESTYNE, GUSTAAF VAN DE, 136.
WOUTERS, RIK, 1882-1916. 125, 136, 229.
WYTSMAN, RUDOLF, 214.
YKENS, KAREL, geb. 1718. 8.
ZEVENBERGHEN, JORIS VAN, 125, 138, 139, 141.

Lijst der platen.

1	FRANS SIMONAU (1783-1859)	De Orgelman (1828).
2.	FRANÇOIS JOSEPH NAVEZ (1787-1869)	De Familie de Hemptinne (1816).
3	FERDINAND DE BRAEKELEER (1792-1883)	Portret van Mej. Theunissen (1818).
4.	JAN BAPTIST MADOU (1796-1877)	De Plaaggeest (1854).
5.	EUGEEN VERBOECKHOVEN (1799-1881)	Een Schapenkudde, door onweer verrast (1839).
6.	GUSTAAF WAPPERS (1803-1874)	Epizode uit de Septemberdagen van 1830 op de Groote Markt te Brussel (1835).
7.	ANTOINE WIERTZ (1806-1865)	De Lichtbaak op Golgotha (1859), Wiertz-muzeum.
8.	LODEWIJK ROBBE (1806-1887)	Schapen in de Weide (± 1845).
9.	FELIX DE VIGNE (1806-1862)	Zondagmorgen in den Winter (1859).
10.	LOUIS GALLAIT (1810-1887)	Troonafstand van Karel V in 1555 (1841).
11.	LOUIS GALLAIT (1810-1887)	Mevrouw L. Gallait en haar Dochtertje (1848).
12.	LOUIS GALLAIT (1810-1887)	Laatste Eerbewijzen aan de Graven Egmont en Hoorn (± 1850).
13.	THEODORE FOURMOIS (1814-1871).	Watermolen te Eprave (1851).
14.	HENDRIK LEYS (1815-1869)	De Boekwinkel van Jakob van Liesveld te Antwerpen (1853).
15.	HENDRIK LEYS (1815-1869)	De Dertigdaagsche Vigiliën van Barthel de Haze (1854).
16.	HENDRIK LEYS (1815-1869)	Liefdeverklaring (1854).

17.	HENDRIK LEYS (1815-1869)	Sint Lukas (1863).
Front	HENDRIK LEYS (1815-1869)	Des Schilders eigen Portret (1866).
18.	HENDRIK LEYS (1815-1869)	De Kalvarieberg der St. Pauluskerk (1867).
19.	HENDRIK LEYS (1815-1869)	Margareta van Parma overhandigt de sleutels der stad Antwerpen aan het Magistraat (1868).
20.	PAUWEL JAN KAREL CLAYS (1817-1900)	De Kust te Oostende (1863).
21.	ALEXANDRE ROBERT (1817-1891)	Luca Signorelli, zijn dood zoontje schilderend (1848).
22.	RIDDER ALFRIED DE KNYFF (1819-1885)	Het Dorp Chaslepont (± 1880).
23.	JOSEPH STEVENS (1819-1892)	Brussel in den vroegen Morgen (1848).
24.	JOZEF LIES (1821-1865)	Minnepraatje bij het Water (1848).
25.	ADOLF DILLENS (1821-1877)	Het Minnebrugje (± 1860).
26.	JAN ROBIE (1821-1910)	Druiven en Vogels.
27.	LIEVEN DE WINNE (1821-1880)	Leopold I (± 1866).
28.	ALFRED STEVENS (1823-1906)	Al 't geluk ineens (voor 1870).
29.	ALFRED STEVENS (1823-1906)	Bezoek.
30.	ALFRED STEVENS (1823-1906)	Herinnering.

31.	KAREL VERLAT (1824-1890)	De Koning van het Neerhof (1856).
32.	FLORENT WILLEMS (1823-1906)	De Handkus.
33.	CHARLES DEGROUX (1825-1870)	Begankenis van St. Guido te Anderlecht (1857).
34.	CHARLES DEGROUX (1825-1870)	De Koffietrommel (± 1860).
35.	CHARLES DEGROUX (1825-1870)	Benedieite (1861).
36.	EUGEEN SMITS (1826-1912).	De Gang der Jaargetijden (1872).
37.	FRANCOIS LAMORINIÈRE (1828-1911)	Schoon Vlaanderen.
38.	FRANCOIS LAMORINIÈRE (1828-1911)	De Weg door het Bosch (1887).
39.	LOUIS DUBOIS (1830-1880)	Ooievaars (1858).
40.	FERDINAND PAUWELS (1830-1904)	De Weduwe van Jakob van Artevelde offert haar kostbaarheden voor de Stad Gent (1860).
41.	FERDINAND PAUWELS (1830-1904)	De Vermaning (Muzeum te Leipzig).
42.	CONSTANTIN MEUNIER (1831-1905)	In een Sigarettenfabriek te Sevilla (1883).
43.	FELICIEN ROPS (1833-1898)	Het Standje (Attrapade) (1877).
44.	HIPPOLYTE BOULENGER (1837-1874)	Dreef te Tervuren (1871).
45.	HIPPOLYTE BOULENGER (1837-1874)	De Vijvers van den Grijzen Molen te Ter Hulpen.
46.	LOUIS ARTAN (1837-1896)	De Golfbreker.
47.	LOUIS ARTAN (1837-1896).	De Regenboog.
48.	WILLEM GEETS (1838-1920).	Bezwering van Joanna de Waanzinnige (1876).
49.	ALFRED VERWEE (1838-1895)	Bij de Monding der Schelde (1880).

50.	ALFRED VERWEE (1838-1895)	Jonge Stier (± 1885).
51.	JAN STOBBAERTS (1833-1914)	De Keuken van een Dierengek (1872).
52.	JAN STOBBAERTS (1833-1914)	In een Antwerpsche Slachterij (1873).
53.	JAN STOBBAERTS (1833-1914)	Molen op het Kiel.
54.	JAN STOBBAERTS (1833-1914)	Het Opladen der Bieten.
55.	JAN STOBBAERTS (1833-1914)	De Verzoeking van den H. Antonius.
56.	CHARLES HERMANS (1839)	Bij Morgenkrieken (1875).
57.	ADRIAAN JOZEF HEYMANS (1839)	Kudde in de Kempen (± 1882).
58.	ADRIAAN JOZEF HEYMANS (1839)	Stroomijten (± 1905).
59.	ADRIAAN JOZEF HEYMANS (1839)	Vroege Morgen in 't Voorjaar (1913).
60.	HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)	De Geograaf (1872).
61.	HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)	Trap in het Waterhuis (1877).
62.	HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)	Het Mannetje met den Vilt (1877).
63.	HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)	De Man aan het Venster (1877).
64.	HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)	In het Waterhuis te Antwerpen (1878).
65.	HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)	Kaartspel (1887).
66.	PIET VAN DER OUDERAA (1841-1915)	Antwerpsche poorters staan alleen terecht vóór Antwerpsche rechters.
67.	FRANS VAN LEEMPUTTEN (1850-1914)	Palmzondag in de Kempen (1889).
68.	JULIAAN DE VRIENDT (1842)	Kerstliedje (1894).
69.	ALBRECHT DE VRIENDT (1843-1900)	Karel V, als kind ridder van het Gulden Vlies geslagen (± 1880).

70.	ALBRECHT DE VRIENDT (1843-1900)	Paus Paulus III vóór het Portret van Marten Luther (1883)
71.	WILLEM LINNIG JR. (1842-1890)	Antwerpsche Volksbruiloft (1866).
72.	WILLEM LINNIG JR. (1842-1890)	De Kosten van het Gelag (1875).
73.	WILLEM LINNIG JR. (1842-1890)	De Krabbe (1880)
74.	KAREL OOMS (1845-1900)	Verboden Lektuur (1876)
75.	EMILE CLAUS (geb. 1849)	Eendjes op den Plas (± 1900).
76.	EMILE CLAUS (geb. 1849)	Koeien in de Leie (± 1900).
77.	THEODOOR VERSTRAETE (1851-1907)	Koewachtstertje in de Heide (1882).

78.	THEODOOR VERSTRAETE (1851-1907)	Doodenwake in de Kempen (1892).
79.	THEODOOR VERSTRAETE (1851-1907)	Hooioppers (1885).
80.	THEODOOR VERSTRAETE (1851-1907)	De Orgelman (1896).
81.	JAN VAN BEERS (geb. 1852).	Sarah Bernhardt (1888).
82.	PIET VERHAERT (1852-1908)	De Antwerpsche Zeehandel in 1508 (1898).
83.	ALEXANDER STRUYS (1852)	De Broodwinner (1887).
84.	ALEXANDER STRUYS (1852)	Het Bezoek bij den Zieke (1893).
85.	ALEXANDER STRUYS (1852)	De Mechelsche Kantwerkster (1902).
86.	FRANSCOURTENS (geb. 1854)	De Melkster (1896).
87.	FRANSCOURTENS (geb. 1854)	Zonnige Dreef (1898).
88.	LEON FREDERIC (geb. 1856)	De Middag der Krijtventers (1882).
89.	JAKOBSMITS (geb. 1856)	De Vader van den Veroordeelde (± 1905).
90.	JAKOBSMITS (geb. 1856)	De Judaskus (± 1910).
91	GRAAF JACQUES DE LALAING (1858-1917)	Portret van een Geestelijke (1882).
92	FERNAND KHNOPFF (geb. 1858)	In de Ardennen (1885).
93.	FERNAND KHNOPFF (geb. 1858)	De Wierook.
94.	EDGAR FARASYN (geb. 1858).	De Oude Vischmijn te Antwerpen (1882).
95	HENDRIK LUYTEN (geb. 1859)	De Werkstaking (1890).
96.	JAMES ENSOR (geb. 1860)	De Huiskamer (1881).
97.	JAMES ENSOR (geb. 1860)	James Ensor te midden van zijn Maskers (1899).

98.	JAMES ENSOR (geb. 1860)	Stilleven (1915).
99.	ALEXANDER HANNOTIAU (1862-1902)	Het Kapittel van het Gulden Vlies, te Brugge gehouden in 1478 door Max I (± 1893).
100.	EUGEEN LAERMANS (geb. 1864)	De Blinde (1898).
101.	EUGEEN LAERMANS (geb. 1864)	Naar de Rust (1898).
102.	EUGEEN LAERMANS (geb. 1864)	Het Spoor (1899).
103.	EUGEEN LAERMANS (geb. 1864)	De Indringers (1903).
104.	KAREL JOZEF MERTENS (1865-1919)	Zeeuwsch Paar (± 1890).
105.	ALBERT BAERTSOEN (geb. 1866)	Beurtschepen in de Sneeuw (1902).
106.	HENRY DEGROUX (geb. 1867)	Kristus bespot (± 1885).
107.	JEF LEEMPOELS (geb. 1867)	In de Kerk (1894).
108.	JEF LEEMPOELS (geb. 1867)	Lotsbestemming der Menschheid (1894).
109.	RICHARD BASELEER (geb. 1867)	Spiegelingen (1906).
110.	VALERIUS DE SAEDELEER (geb. 1869)	In de Sneeuw (± 1904).
111.	EDMOND VERSTRAETEN (geb. 1870)	Avondzon.
112.	EDMOND VERSTRAETEN	Winterbegin.
113.	ALFRED DELAUNOIS (geb. 1876).	Vigiliën in St. Pieters te Leuven (±1905).
114.	ALFRED DELAUNOIS (geb. 1876).	's Avonds in de Kerk (1905).
115.	WALTER VAES (geb. 1881)	Peren (1918).
116.	WALTER VAES (geb. 1881)	Portret van Jonkvrouw Louize de Stuers (1919).
117.	ALBRECHT SERVAES (geb. 1883)	Eerste Kommuniegang (1916-1920).
118.	ALBRECHT SERVAES (geb. 1883)	Kristus valt onder het Kruis (1920).

119.	ALBRECHT SERVAES (geb. 1883)	De Dood van de H. Terezia (1920).

Platen

FRANS SIMONEAU (1783-1859)
1. DE ORGELMAN (1828)

FRANÇOIS JOSEPH NAVEZ (1787-1869)
2. DE FAMILIE DE HEMPTINNE (1816)

FERDINAND DE BRAEKELEER (1792-1883)
3. PORTRET VAN MEJ. THEUNISSEN (1818)

JAN BAPTIST MADOU (1796-1877)
4. DE PLAAGGEEST (1854)

EUGEEN VERBOECKHOVEN (1799-1881)
5. EEN SCHAPENKUDDE, DOOR ONWEDER VERRAST (1839)

GUSTAAF WAPPERS (1803-1874)
6. EPISODE UIT DE SEPTEMBERDAGEN VAN 1830 OP DE GROOTE MARKT TE BRUSSEL
(1835)

ANTOINE WIERTZ (1806-1865)
7. DE LICHTBAAK OP GOLGOTHA (1859, Wiertzmuseum)

LODEWIJK ROBBE (1906-1887)
8. SCHAPEN IN DE WEIDE (± 1845)

FELIX DE VIGNE (1806-1862)
9. ZONDAGMORGEN IN DEN WINTER (1859)

LOUIS GALLAIT (1810-1887)
10. TROONSAFSTAND VAN KAREL V IN 1555 (1841)

LOUIS GALLAIT (1810-1887)
11. MEVROUW L. GALLAIT EN HAAR DOCHTERTJE (1848)

LOUIS GALLAIT (1810-1887)
12. LAATSTE EERBEWIJZEN AAN DE GRAVEN EGMOND EN HOORN (±1850)

THÉODORE FOURMOIS (1814-1871)
13. WATERMOLEN TE EPRAVE (1851)

HENDRIK LEYS (1815-1869)
14. DE BOEKWINKEL VAN JAKOB VAN LIESVELD TE ANTWERPEN (1853)

HENDRIK LEYS (1815-1869)
15. DE DERTIGDAAGSCHE VIGILIËN VAN BARTHEL DE HAZE (1854)

BARON HENDRIK LEYS (1815-1869)
16. LIEFDESVERKLARING (1854)

BARON HENDRIK LEYS (1815-1869
17. SINT LUCAS (1863)

BARON HENDRIK LEYS (1815-1869)
18. KALVARIEBERG DER ST. PAULUSKERK (1867)

BARON HENDRIK LEYS (1815-1869)
19. MARGARETHA VAN PARMA OVERHANDIGT DE SLEUTELS DER STAD ANTWERPEN AAN HET MAGISTRAAT (1868)

PAUWEL JAN KAREL CLAYS (1817-1900)
20. DE KUST TE OOSTENDE (1863)

ALEXANDRE ROBERT (1817-1891)
21. LUCA SIGNORELLI. ZIJN DOOD ZOONTJE SCHILDEREND (1848)

RIDDER ALFRED DE KNIJEF (1819-1885)
22. HET DORP CHASLEPONT

JOSEPH STEVENS (1819-1892)
23. BRUSSEL IN DEN VROEGEN MORGEN (1848)

JOZEF LIES (1821-1865)
24. MINNEPRAATJE BIJ HET WATER (1848)

ADOLF DILLENS (1821-1877)
25. HET MINNEBRUGJE

JAN ROBIE (1821-1904)
26. DRUIVEN EN VOGELS

LIEVEN DE WINNE (1821-1880)
27. LEOPOLD I

(ALFRED STEVENS (1823-1906)
28. AL 'T GELUK IN ÉÉNS

ALFRED STEVENS (1823-1906)
29. BEZOEK

ALFRED STEVENS (1821-1906)
30. HERINNERING

KAREL VERLAT (1824-1890)
31. DE KONING VAN HET NEERHOF (1856)

FLORENT WILLEMS (1823-1906)
32. DE HANDKUS

CHARLES DEGROUX (1825-1870)
33. DE BEGANKENIS VAN SINT GUIDO TE ANDERLICHT (1857)

CHARLES DEGROUX (1825-1870)
34. DE KOFFIETROMMEL) (± 1860)

CHARLES DEGROUX (1825-1870)
35. BENEDICITE (1861)

EUGEEN SMITS (1826-1912)
36. DE GANG DER JAARGETIJDEN (1872)

FRANÇOIS LAMORINIÈRE (1828-1911)
37. SCHOON VLAANDEREN

FRANCOIS LAMORINIÈRE (1828-1911)
38. DE WEG DOOR HET BOSCH (1887)

LOUIS DUBOIS (1830-1880)
39. OOIEVAARS (1858)

FERDINAND PAUWELS (1830-1904)
40. DE WEDUWE VAN JAKOB VAN ARTEVELDE OFFERT HAAR KOSTBAARHEDEN VOOR DE STAD GENT (1860)

FERDINAND PAUWELS (1830-1904)
41. DE VERMANING

CONSTANTIN MEUNIER (1831-1905)
42. IN EEN SIGARETTENFABIEK TE SEVILLA (1883)

FELICIEN ROPS (1833-1898)
43. HET STANDJE (1877)

HIPPOLYTE BOULENGER (1837-1874)
44. DREEF TE TERVUREN (1871)

HIPPOLYTE BOULENGER (1837-1874)
45. DE VIJVERS VAN DEN GRIJZEN MOLEN TE TER HULPEN

LOUIS ARTAN (1837-1896)
46. DE GOLFBREKER

LOUIS ARTAN (1837-1896)
47. DE REGENBOOG

WILLEM GEETS (1838-1920)
48. BEZWAERING VAN JOANNA DE WAANZINNIGE (1876)

ALFRED VERWEE (1838-1895)
49. BIJ DE MONDING DER SCHELDE (1880)

ALFRED VERWEE (1838-1895)
50. JONGE STIER (± 1885)

JAN STOBBAERTS (1838-1914)
51. DE KEUKEN VAN EEN DIERENGEK (1872)

JAN STOBBAERTS (1838-1914)
52. IN EEN ANTWERPSCHE SLACHTERIJ (1873)

JAN STOBBAERTS (1838-1914)
53. MOLEN OP HET KIEL

JAN STOBBAERTS (1838-1914)
54. HET OPLADEN DER BIETEN

JAN STOBBAERTS (1838-1914)
55. DE VERZOEKING VAN DEN HEILIGEN ANTONIUS

CHARLES HERMANS (geb. 1839)
56. BIJ MORGENKRIEKEN (1875)

ADRIAAN JOZEF HEIJMANS (geb. 1839)
57. KUDDE IN DE KEMPEN (1887)

ADRIAAN JOZEF HEIJMANS (geb. 1839)
58. STROOMIJTEN (± 1905)

ADRIAAN JOZEF HEIJMANS (geb. 1839)
59. VROEGE MOROEN IN 'T VOORJAAR (1913)

HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)
60. DE GEOGRAAF (1872)

HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)
61. TRAP IN HET WATERHUIS (1877)

HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)
62. HET MANNETJE MET DEN VILT (1877)

HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)
63. DE MAN AAN HET VENSTER (1877)

HENDRIK DE BRAEKELEER (1810-1888)
64. IN HET WATERHUIS TE ANTWERPEN (1878)

HENDRIK DE BRAEKELEER (1840-1888)
65. KAARTSPEL (1887)

PIET VAN DER OUDERAA (1841-1915)
66. ANTWERPSCHE POORTERS STAAN ALLEEN TERECHT VOOR ANTWERPSCHE RECHTERS.

FRANS VAN LEEMPUTTEN (1841-1914)
67. PALMZONDAG IN DE KEMPEN (1889)

JULIAAN DE VRIENDT (geb. 1842)
68. KERSTLIEDJE (1894)

ALBRECHT DE VRIENDT (1843-1900)
69. KAREL V ALS KIND RIDDER VAN HET GULDEN VLIES GESLAGEN (± 1880)

ALBRECHT DE VRIENDT (1843-1900)
70. PAUS PAULUS III VOOR HET PORTRET VAN LUTHER (1883)

WILLEM LINNIG JR. (1842-1890)
71. ANTWERPSCHE VOLKSBRUILOFT (1866)

WILLEM LINIG JR. (1842-1890)
72. DE KOSTEN VAN HET GELAG (1875)

WILLEM LINNIG JR. (1842-1890)
73. DE KRABBE (1880)

KAREL OOMS (1845-1900)
74. VERBODEN LEKTUUR (1876)

EMILE CLAUS (geb. 1849)
75. EENDJES OP DE PLAS (± 1900)

EMILE CLAUS (geb. 1849)
76. KOEIEN IN DE LEIE (± 1900)

THEODOOR VERSTRAETE (1851-1907)
77. KOEWACHTSTERTJE IN DE HEIDE (1882)

THEODOOR VERSTRAETE (1851-1907)
78. DOODENWAKE IN DE KEMPEN (1892)

THEODOOR VERSTRAETE (1851-1907)
79. HOOIOPPERS (± 1885)

THEODOOR VERSTRAETE (1851-1907)
80. DE ORGELMAN (1896)

JAN VAN BEERS (geb. 1852)
81. SARAH BERNHARDT (1888)

PIET VERHAERT (1852-1908)
82. ANTWERPSCHE ZEEHANDEL IN 1508 (1898)

ALEXANDER STRUYS (geb. 1852)
83. DE BROODWINNER (1887)

ALEXANDER STRUYS (geb. 1852)
84. HET BEZOEK BIJ DEN ZIEKE (1893)

ALEXANDER STRUYS (geb. 1852)
85. DE MECHELSCHE KANTWERKSTER (1902)

FRANS COURTENS (geb. 1854)
86. DE MELKSTER (1896)

FRANS COURTENS (geb. 1854)
87. ZONNIGE DREEF (1898)

LEON FREDERIC (geb. 1856)
88. DE MIDDAG DER KRIJTVENTERS (1882)

JACOB SMITS (geb. 1856)
89. DE VADER VAN DEN VEROORDEELDE (± 1905)

JAKOB SMITS (geb. 1856)
90. DE JUDASKUS (± 1910)

GRAAF JACQUES DE LALAING (1858-1917)
91. PORTRET VAN EEN GEESTELIJKE (1882)

FERNAND KHNOPFF (geb. 1858)
92. IN DE ARDENNEN (1885)

FERNAND KHNOPFF (geb. 1858)
93. DE WIEROOK

EDGAR FARASIJN (geb. 1858)
94. DE OUDE VISCHMIJN TE ANTWERPEN (1882)

HENDRIK LUYTEN (geb. 1859)
95. DE WERKSTAKING (1890)

JAMES ENSOR (geb. 1860)
96. DE HUISKAMER (1881)

JAMES ENSOR (geb. 1860)
97. ZELFPORTRET MET DE MASKERS (1899)

JAMES ENSOR (geb. 1860)
98. STILLEVEN (1915)

ALEXANDER HANNOTIAU (1862-1902)
99. HET KAPITTEL VAN HET GULDEN VLIES, TE BRUGGE GEHOUDEN IN 1478 DOOR MAX I (± 1893)

EUGEEN LAERMANS (geb. 1864)
100. DE BLINDE (1898)

EUGEEN LAERMANS (geb. 1864)
101. NAAR DE RUST (1898)

EUGEEN LAERMANS (geb. 1864)
102. HET SPOOR (1899)

EUGEEN LAERMANS (geb. 1864)
103. DE INDRINGERS (1903)

KAREL JOZEF MERTENS (1865-1919)
104. ZEEUWSCH PAAR (± 1890)

ALBERT BAERTSOEN (geb. 1866)
105. BEURTSCHEPEN IN DE SNEEUW (1902)

HENRY DEGROUX (geb. 1867)
106. KRISTUS BESPOT (± 1885)

JEF LEEMPOELS (geb. 1867)
107. IN DE KERK (1894)

JEF LEEMPOELS (geb 1867)
108. LOTSBESTEMMING DER MENSCHHEID (1894)

RICHARD BASELEER (geb. 1867)
109. SPIEGELINGEN (1906)

VALERIUS DE SAEDELEER (geb. 1869)
110. IN DE SNEEUW (± 1904)

EDMOND VERSTRAETEN (geb. 1870)
111. AVONDZON

EDMOND VERSTRAETEN (geb. 1870)
112. WINTERBEGIN

ALFRED DELAUNOIS (geb. 1876)
113. VIGILIËN IN DE ST. PIETERS TE LEUVEN (± 1905)

ALFRED DELAUNOIS (geb. 1876)
114. 'S AVONDS IN DE KERK (± 1905)

WALTER VAES (geb. 1881)
115. PEREN (1918)

WALTER VAES (geb. 1881)
116. PORTRET VAN JONKVROUW LOUISE DE STUERS (1919)

ALBRECHT SERVAES (geb. 1883)
117. EERSTE KOMMUNIEGANG (1916-1920)

ALBRECHT SERVAES (geb. 1883)
118. KRISTUS VALT ONDER HET KRUIS (1920)

ALBRECHT SERVAES (geb. 1883)
119. DE DOOD VAN DE H. TEREZIA (1920)